UVIC - McPHERSON
3 2775 00501249 6

Sjef Houppermans

Renaud Camus
Érographe

PQ2663
A544Z62

Collection Monographique Rodopi
en
Littérature Française Contemporaine

Digitized by the Internet Archive
in 2023 with funding from
Kahle/Austin Foundation

https://archive.org/details/renaudcamuserogr0000houp

Renaud Camus
Érographe

Collection Monographique Rodopi
en
Littérature Française Contemporaine
sous la direction de Michaël Bishop

XLI

Rodopi

Amsterdam - New York, NY 2004

Renaud Camus
Érographe

Sjef Houppermans

PQ2663
A544z62

Le papier sur lequel le présent ouvrage est imprimé remplit les prescriptions de "ISO 9706:1994, Information et documentation - Papier pour documents - Prescriptions pour la permanence".

The paper on which this book is printed meets the requirements of "ISO 9706:1994, Information and documentation - Paper for documents - Requirements for permanence".

ISBN: 90-420-0889-X
©Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY 2004
Printed in The Netherlands

Préface du directeur de la Collection

La Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine vise à offrir une série d'études critiques, concises et cependant à la fois élégantes et fondamentales, consacrée aux écrivain/e/s français/es d'aujourd'hui dont l'oeuvre témoigne d'une richesse imaginaire et d'une vérité profonde. La plupart des études, choisissant d'habitude d'embrasser la pleine gamme d'une oeuvre donnée, s'orienteront vers des auteur/e/s dont l'écriture semble exiger tout de suite le geste analytique et synthétique, que, je l'espère du moins, la Collection accomplira.

Des *Églogues* et *Élégies*, de l'immense *Journal*, de *Roman Roi* et *P.A.*, jusqu'à *Du sens* et *L'Inauguration de la salle des Vents,* l'œuvre de Renaud Camus, richement diversifiée, persiste pourtant à déployer les constances d'une étonnante rhizomaticité imaginaire et modale. Y rivalisent les revendications du désir et du deuil, les tensions de l'être et du disparaître, des espaces affinitaires, magnétisés, et des pertes culturelles qui peuvent lacérer de tels espaces. S'y affrontent et s'y complètent également les signes d'une mélancolie et ceux d'un certain ludisme, le livre étant le lieu, non pas d'une fixité idéologique ou même émotive, mais plutôt de passages, d'interférences et d'interpertinences. L'éros qui propulse et réinvente chaque livre, s'écrit et se dessine en se remodelant et se recontextualisant constamment. L'étude de Sjef Houppermans, conçue comme le dernier volet d'un triptyque – consacré à Alain Robbe-Grillet, Claude Ollier et Renaud Camus – explore avec une très grande finesse intersubjective les nombreuses complexités, rhétoriques, conceptuelles et affectives d'une démarche camusienne qui mérite sa place parmi les plus fascinantes et les plus pertinentes de notre temps.

Michaël Bishop
Halifax, Nouvelle-Écosse
Canada
Septembre 2003

DÉSIRANT DÉSIRÉ, LE DÉSIR DANS L'ŒUVRE DE RENAUD CAMUS

Nous présentons ici le troisième volet d'un triptyque, après *Robbe-Grillet autobiographe* et *Claude Ollier cartographe*[1]. Une certaine parenté entre Robbe-Grillet et Renaud Camus a été assez claire notamment à l'époque des *Églogues* ; pourtant un lien plus pertinent serait ici une approche 'complémentaire' de la dimension autobiographique : Robbe-Grillet mélange les positions (autobiographique et fictionnelle notamment) dans ses *Romanesques* par exemple ; Renaud Camus enchevêtre les strates, tantôt par filons superposés comme pour le Journal et le Roman, tantôt par torsades comme c'est le cas pour *P.A.* plus spécifiquement. Dans ce cadre il faudrait ajouter comme élément de parenté la pluralité des voix, une certaine pluralité énonciatrice pour Robbe-Grillet dont l'écriture se combine avec le travail de certains peintres comme Magritte, Delvaux, Rauschenberg, travail qui va loin au-delà de ce qu'on entend communément par 'intertextualité' ; Robbe-Grillet dont l'écriture vit également sa curieuse symbiose avec les frêles fictions de Jeanne de Berg (Jean de Berg dont les irradiations atteignent à tels moments l'univers camusien) ; plus précisément pour la pluralité des voix chez Renaud Camus on peut penser au clin d'œil à Pessoa et ses 'avatars' dans les *Églogues*.

En suivant les méandres du désir – comme nous nous proposons de le faire dans ce livre – , c'est dans ce domaine des interférences et des connections que le lecteur en détecte probablement l'occurrence la plus générale, la plus fondamentale : le désir du réseau, si l'on accepte que le désir soit primordialement expérience de 'perpetuum mobile'.

Le deuxième volume du triptyque a ensuite été consacré à Claude Ollier cartographe. Ollier est l'infatigable voyageur dont les

1. Les deux titres furent publiés dans la collection monographique Rodopi respectivement en 1992 et en 1997.

textes n'existent que comme errance de découverte dans une profonde et superficielle osmose entre les déplacements, les prises de position, la mémoire spatiale du corps d'une part, et les voies, le rythme, les rimes de l'écriture d'autre part. On aperçoit là aussi une sorte de famille dont font partie par exemple Stevenson et Segalen partant d'un imaginaire essentiellement spatial. Un des derniers livres qui vient de paraître de la main d'Ollier porte un très beau titre : *Wanderlust et les Oxycèdres*.[2] Cet imaginaire laisse donc de côté dans un sens la dimension psychique des héros comme force organisatrice empoignant le temps et les autres pour suivre pas à pas la spatialité d'un trajet.

Ce désir topologique qui reconnaît son symptôme dans l'engouement pour les cartes s'est manifesté chez Ollier dès *La Mise en Scène*, fiction qui dans l'édition parue chez Minuit en 1958 était accompagnée d'une carte dépliable ; et chacune de ses fictions ultérieures jusqu'aux textes les plus récents tels *Aberration* (périples au Maroc et en Égypte) ou *Missing* (une traversée du Canada) fait que le lecteur fouille intensément son atlas. Renaud Camus dessine un même type de carte pour concrétiser les contours du royaume de Roman II. Plus généralement il poursuit ses voyages, en France, en automne, dans les parcs, en laissant l'initiative à la carte comme les héros de Jules Verne et de Maurice Leblanc. Si on pouvait à la rigueur se contenter ainsi de caractériser l'œuvre de Renaud Camus par l'un ou par l'autre des deux termes – autographe/cartographe – déjà utilisés pour caractériser l'oeuvre de Robbe-Grillet et d'Ollier ou par une combinaison des termes en question tel 'autotopographe', on s'aperçoit tout de même que beaucoup plus que pour les deux autres auteurs – et là déjà on a dû nuancer d'emblée le sens des épithètes – on ne touche ainsi qu'à des aspects partiels de l'entreprise littéraire camusienne. C'est pourquoi j'emploierais plutôt le mot 'érographe' pour indiquer la force qui active cette écriture. Éros conduit la main et c'est d'abord un fort joli dieu – qu'on pense à l'Éros dit de Thespies qui enlumine le Louvre et qui figurerait fort bien comme Antinous

2. Depuis, Claude Ollier a encore publié *Préhistoire* qui n'est pas moins le récit d'une errance.

camusien. Mais on devrait même reculer encore davantage pour discerner dans Éros l'élément fondamental du cosmos dans les mythes cosmogoniques grecs. Engendré du Chaos primitif il représente la force attractive qui assure la cohésion de l'univers. Devant la masse des écrits de Renaud Camus, devant leur plénitude 'anarchique' (pensons au Journal, aux *Églogues*, à *P.A.*, à *Roman Roi* et *Roman Furieux*), devant leur chaotique amoncellement se profile également la svelte silhouette qui provoque les liens et les liaisons. C'est en effet comme si la profusion textuelle procédait dans un premier moment d'un acte de déliaison – défaire les chaînes de la fallacieuse doxa, de la famille, de la formule figée, alors qu'en deuxième lieu Éros sort des coulisses – ou plus prestigieusement, comme au grand siècle, descend des cieux dans un char tout en or tiré par des coursiers écumants – pour 'érotiser' la langue, c'est-à-dire répandre partout les signes de joyeux accouplements virtuels.

Éros avait ainsi nourri la littérature classée érotique du 18^{e} siècle (et Renaud Camus rejoint ce 18^{e} siècle dans son élégance, son raffinement, sa voracité également) où le désir surgit principalement dans les miroirs, dans les reflets, les doublures, les failles dépliées du style. Éros serait présent comme effigie du texte également, suivant sa définition psychanalytique : « principe d'action, symbole du désir, dont l'énergie est la libido (en opposition à l'instinct de mort, Thanatos) ». Comme l'explique Freud dans *Au-delà du principe de plaisir* : « la libido de nos pulsions sexuelles coïncide avec l'éros des poètes et des philosophes qui maintient la cohésion de tout ce qui vit ».

Pourtant, plutôt que de poursuivre en ayant systématiquement recours aux termes d'Éros et de Libido, je préfère me servir du mot de 'désir' sans en oublier pour autant le mythe fondateur. C'est pour une double raison : d'abord puisque tout simplement éros se décline en français comme désir, mais plus spécifiquement puisque c'est suivant les positions de ce terme que dans la pratique et dans la théorie a pu se manifester toute la gamme de ses insistances.

On peut certes essayer de définir dans un premier temps cette notion de désir suivant notre optique – et il faut faire cette tentative initiale sans doute – mais je crois que sa véritable importance et sa spécificité ne pourront apparaître que par une série de déclinaisons, de mises en situation. L'œuvre de Renaud Camus n'est pas érographe

parce que le désir y joue un rôle important : ce serait une lapalissade. Ne pourra être qualifiée d'érographe qu'une écriture qui met en scène, spécifie, particularise le dynamisme du désir. C'est seulement une multiplicité de connections qui permettra de mettre en carte ces lignes de force. Alors d'abord tout de même quelques propositions de définition :

Étymologiquement, 'desiderare' signifie 'regretter l'absence de' et cette étymologie pèse lourd sur la destinée du mot. Lacan y puise la dimension fantasmatique du terme en le différenciant du besoin et de la demande. Le besoin se satisfait d'un objet réel, la demande est adressée à autrui et ne porte qu'en apparence sur un objet étant réellement demande d'amour. Le désir naît pour Lacan de l'écart entre la demande et le besoin. Il porte sur un fantasme, sur un autre imaginaire. Il est donc désir du désir de l'autre. Si l'objet du désir peut se concrétiser, de manière obsessionnelle, fantasmatique, métaphorique, le mouvement du désir est un déplacement infini sur la ligne des projections métonymiques.

La (re)définition lacanienne du désir n'entrera en scène tout de même qu'après une conception première du désir comme manifestation d'un 'Wunsch' conscient et/ou inconscient selon la proposition initiale de Freud. Ultérieurement on devra se demander si l'idée du désir comme basé sur le manque, propulsé par la rivalité et le mimétisme, aboutissant à une frustration inhérente, n'est pas dépassée en partie au moins dans l'œuvre de Camus par une écriture qui s'apparente plutôt aux machines désirantes telles que Gilles Deleuze les a décrites.

Avant de tenter d'arriver à un positionnement global, procédons par tâtonnements, par vagabondages en spécifiant un certain nombre d'instances du désir.

Le désir est désir sexuel

Est désir de corps, d'un corps, du corps, du corps ému

Du corps à poil (sur la bande roussellienne)

Des parties du corps [le corps d'Albertine qui de monadique se fait nomadique sous la lumière de l'aube]

Du corps stylisé

Le désir est désir de l'autre : de l'autre familier ; de l'autre étranger

Désir de l'étrangeté familière ; de l'intimité et de la solitude

Désir du vide, de l'absence

Désir de complicité, de complexité, des plis (secrets, devinés, repliés), du jeu

Désir de la multiplicité

Désir de liberté, d'ouverture, d'errance

Désir des objets fétiches

Désir de paysages, de lieux, de voyages

Désir de lignes fuyantes, de lumières obliques (sur les ifs)

Désir du romanesque, de la finesse, du baroque

Désir de peinture, de couleurs, de musique, de voix (derrière le bosquet)

De style, d'imitation (d'art chinois), de détournement

De courrier, du signifiant, de la parole poétique, de Dupin

D'écriture, de figures, de formes, de bibliothèques, de réseau, de toiles

De labyrinthes, du tissage de lettres

De l'esthétique, du sublime, de ces *Randonnées aux sites sublimes* que *Le Chasseur de Lumières* met en exergue

Désir de mélancolie, saudad, regrets, larmes, soupirs, suspensions

Désir des feuilles mortes, des champs d'automne, du lilas épuisé

Désir de l'épuisement, l'épuisant désir de ces choses

Deux citations clés ici : *Le Château de Seix*, p.18 :

« Éros est mon énergie, ma gaieté, ma curiosité ; mais c'est aussi ma bêtise, ma complaisance et ma vulgarité » ; et ibid., p.141 : « Je ne me sors pas ou mal, ou pas tout à fait, ou non sans regret, de cette équation : être, c'est désirer ; mais le désir par excellence, c'est le désir des êtres ».

Le désir ainsi que nous l'apprend toute l'histoire de la philosophie serait essentiellement paradoxal : le désir fondamental est le désir de ne plus désirer (David Rabouin, *Le Désir*, GF Flammarion, 1997, introduction) ; le désir se nie dans ses fixations ; il déporte son sens dans ses mouvances. Le désir est jubilation métonymico-métaphorique (selon la formule de Guy Rosolato) et détresse métaphorico-métonymique, à la fois.

Et tous ces désirs sont donc à la recherche d'un point de capiton, d'une greffe, d'une crypte, de tours et de vastes salles, mais encore de terrasses et de créneaux, de larges fenêtres sur l'étendue des champs, d'une plate-forme d'envol, d'un cadre qui n'empêche pas l'horizon d'être toujours présent.

Tous ces désirs désirent leur castellum, leur château, et c'est pourquoi notre randonnée s'arrêtera un moment à cette dernière étape, car le château est symbole et carrefour des désirs – désirs du sujet, désirs du lieu, désirs du romanesque, désir du style. Dans *L'Épuisant*

désir de ces choses (p.185) nous lisons : « Le désir n'est pas pour le temps vierge, le désir est pour l'espace nommé. »

Dans le *Dictionnaire des symboles* nous trouvons entre autres les précisions suivantes : « sa situation l'isole quelque peu au milieu des champs, des bois, des collines. Ce qu'il enferme est séparé du reste du monde, prend un aspect lointain, aussi inaccessible que désirable. Le château symbolise la conjonction des désirs. »

Idéal et dérive, bastion et brèche, tour et ronde, masse et brisure, tel encore celui de Lacoste, le fief du divin marquis. Le château est donc aussi métaphore et métonymie à la fois, voguant de l'utopie à l'atopie. Comme le dit Roland Barthes (*Roland Barthes par lui-même*, p.53), « L'Atopie – Fiché : je suis fiché [...]. Contre quoi une seule doctrine intérieure : celle de l'atopie (de l'habitacle en dérive). L'atopie est supérieure à l'utopie [...] ». Et ailleurs dans ce même texte Barthes combine l'atopie, l'écriture et le statut du sujet : « L'écriture me soumet à une exclusion sévère, non seulement parce qu'elle me sépare du langage courant ('populaire'), mais plus essentiellement parce qu'elle m'interdit de 'm'exprimer' : qui pourrait-elle exprimer ? Mettant à vif l'inconsistance du sujet, son atopie, dispersant les leurres de l'imaginaire, elle rend intenable tout lyrisme [...] » (p.83).

Entre château noir et château blanc l'œuvre de Renaud Camus crée son château de lumière.

Comme roman du château (des châteaux) nous allons regarder de plus près *Le Chasseur de lumières* qui montre comment le romanesque se greffe sur un roman de famille. Mais d'abord il faut revenir un moment à des châteaux plus éloignés où se fonde ce mouvement de désir. Pour le montage des lieux, mise en scène de la mouvance des textes, un passage du tout premier roman (*Passage*) organise l'imbrication : « De la même façon qu'à Paris, rue du Bac, le soleil se couchait sur les bois de Verrières, sur la terrasse de Meudon, sur le parc de Saint-Cloud, et plus tard sur le Grand Palais, embrasé d'un feu doré » (p.11). Et plus loin dans ce même livre on trouve la description suivante : « Le château n'est qu'une énorme tour carrée, flanquée aux angles de quatre autres, rondes, plus petites. Il n'est percé, vers le haut, que de longues archières, et n'a de véritables ouvertures qu'à l'étage principal. Ce sont des portes-fenêtres très

élevées, à petits carreaux. Elles s'ouvrent toutes sur un large balcon qui fait le tour de la maison sur trois côtés en épousant ses formes symétriques » (p.56). A relire patiemment pour la spatialisation d'un roman des origines avec sa métaphore mâle et son ouverture qui l'épouse, entre archières exhibées et meurtrières dissimulées. « Un donjon en somme », précisera le texte pour couronner l'architecturale exploitation de l'homonymie des tours.

Autre étape qui s'est figée sur ma rétine : en voyage en compagnie de sa mère, Renaud arrive à un château fort désiré à la tombée de la nuit. Il insiste sur cette conjugaison du soleil couchant, d'un désir qui se précipite, entre chien et loup, de la présence maternelle.

Mais il faut que je mesure au plus juste mes mots pour éviter tel jugement caustique que me présente *Journal d'un voyage en France* : « Lorrez-le-Bocage : le château, ici, est indiqué comme « beau » par la carte Michelin, mais il ressemble à un collège néerlandais [...] » (p.30). Le voyage en France est d'ailleurs peut-être tout d'abord une tournée de châteaux. Ou plutôt certaine manière d'en parler. On se rappelle ces lignes qui disent l'art poétique de ce genre dont héritera le Journal (p.344) : « D'abord le dessein de ce livre est de tout dire d'un voyage et d'une période déterminés. L'exhaustivité, le *plein*, dans ces limites sont de l'essence même du projet. Je ne crois pas qu'à la sexualité, ni à l'homosexualité, il faille accorder un statut spécial, serait-ce d'exclusion. Les guides habituels paraissent toujours destinés à de purs esprits, et l'œuvre de corps glorieux. Le réalisme est dans le subjectif, l'humeur, l'accident, le désir satisfait ou pas, à quelque ordre qu'il appartienne ». « *Que de choses se font attendre, hélas* [...] » (p.524). « Le désir le mène », précise la quatrième de couverture.

D'autres châteaux dont le désir façonne les contours et les traversées se repèrent dans la saga de Roman Roi. Ces châteaux prennent là-bas, du côté de Back, de Proust et de la Roussélie, l'allure des rêveries de Louis II de Bavière, plus loin, vers Möhr, les contours du Château des Carpathes. Pour le roi en exil sa détresse se reflète dans le caractère sinistre de ses demeures. La première résidence des Caroniens sera une grande villa à Royat ; ensuite ce sont les châteaux où la fureur mélancolique du roi peut prendre racine sous la moisissure des regrets et des absences.

C'est d'abord, en France, le château de Landogne qui prend la relève ; ensuite Wolwer Castle, le fief de la reine Diane lâche ses fantômes sur le roi errant. De châteaux en Espagne aux châteaux de cartes à Hollywood, la vie s'irréalise pour Roman ; il deviendra éminemment postmoderne.

A la fin de *Roman Furieux* Jean le scribe et Norma la dernière compagne réintègrent le Manor (manoir : petit château) où Roman vit sa dernière transformation. Mais nous dérivons, même si la demeure en question nous ramène sur les bords de l'Hudson.

Le Chasseur de lumières de 1993 est un exemplaire roman du désir dont la silhouette se profile dans le château de Lesquère. C'est une histoire essentiellement romanesque ou une forte symétrie axiale dessine une série d'oppositions actives, à la tête desquelles figure l'archétypale alternance de l'ombre et de la lumière. La force de ce roman me paraît moins dépendre des personnages ou de leurs conversations (le côté Nucingen y bat son plein) que des illuminations théâtrales. C'est sous la verdure d'un Parc à Toulouse que se dégage la figure du désir et c'est sous la lumière changeante de la vallée dominée par le château que Vincent, le jeune amant chasseur de lumières, en papillonnant se découpe en objet de désir toujours en mouvement. Métonymiquement le désir se transmet sur les murs et les bords, se transfère et se sublime (en alternance d'ailleurs avec des scènes d'un terre à terre revigorant). Car n'est-ce pas avant tout un récit de transfert et de contre-transfert ?

Lacan, dans son séminaire sur le transfert nous en explique une scène première et admirable. Le *Symposion* de Platon (*Le Banquet* ou *De l'amour* en français) décrit la rencontre de Socrate et d'Alcibiade comme fulguration de regards où l'*agalma* naît de fascination. Un colloque heureux devrait s'en souvenir. Éclat de lumière sous lequel se projette un autre scénario romanesque : la pastorale baroque où la rivière prend l'allure du Lignon de l'*Astrée* ou même ailleurs du paradis terrestre : « avec un éclairage qui venait tout à fait de côté, comme dans les rêves ... » (p.120). Quelles sont les figures du désir dans ce texte ?

Rappelons que la principale histoire d'amour est celle entre le comte Adam Wloszczowicki, « châtelain désargenté, rugbyman modèle et agriculteur accablé », ainsi que le résume la couverture, et

Vincent, jeune Toulousain sans formation mais plein de génie naturel. S'y mêle étroitement la saga de toute la famille des châtelains d'un niveau romanesque très prononcé. Le suspense s'y ajoute, car le récit d'un amour est présenté sous forme d'un flash-back à l'heure où Adam a disparu sans laisser de traces. Dès le début de la relation Adam se rend compte du fait que « le plaisir et le très fort désir de le renouveler aussi souvent que possible n'était pas tout ce qui lui attachait Vincent, c'est d'amour qu'il aimait Adam » (p.107). Le désir d'Adam s'est d'ailleurs précisé (« exacerbé », p.111) à New York tout en restant profondément gascon. Le désir ici est topique, mais alors plutôt atopique qu'utopique : il est dit de l'idée qu'Adam se fait de l'amour qu'il « ne savait, ni ne voulait, le déparier de l'odeur de la pluie en été sur les parcs mal éclairés de Manhattan, de la sensation de la pierre fraîche contre ses cuisses souvent nues, aux murettes de ces faciles eldorados, ni des attentes, des solitudes, des longues marches et des entrées solennelles, au cœur de la nuit, dans le beau désordre moite des chambres inconnues » (p.112). Ensuite, en France, « le parc, insensiblement, avait pris les proportions de la campagne entière, et s'était élargi jusqu'à l'univers » (p.115). Désir lié à la terre que complète le désir de Vincent « que tout soit bien clair » (p.116). Le garçon de lumières « est affable et toujours souriant, et s'il lui arrive de commettre quelques indiscrétions, par désir de ne rien laisser perdre des échanges, sur le sol, d'un rayon timide avec un nuage pataud, on les lui pardonne volontiers, en général » (p.142).

C'est sa relation avec Adam qui se reflète dans cette image et pareillement elle se projette sur le château et y trouve son emblème. Massif, matériel, concret, le château n'en est pas moins surtout silhouette : « le château, ses tours, ses toits pointus et sa terrasse sont une belle découpure de carton, silhouette noire percée à distance par ces deux rectangles dorés, sur l'horizon bleu nuit » (p.266). Et l'observateur émerveillé reconnaît dans cet encadrement celui qui figure sur la couverture de *Graal-Plieux*. Autre définition de la relation telle que la vit Vincent : « réussite de ce transfert de sentiment, d'allégeance, de désir et d'obsession ... » (p.240), allégeance faisant ici un joli lien avec le monde du château.

Le désir de lumière connaît encore une autre forme, un prolongement spécifique, spéculaire aussi. C'est le désir de savoir qui

fait que ce roman léger et plaisant se charge de mystère car c'est la volonté de connaître qui crée les énigmes.

Le récit du splendide transfert enté sur *Le Banquet* va se dramatiser suivant l'atroce histoire d'Oedipe - comme mise en scène, scintillement, jeux d'apparences, mystification de polar. Vincent, de père substitut en père substitué, a trouvé enfin dans la personne d'Adam son Socrate idéal. Mais ce dernier a maille à partir avec son géniteur à lui, le premier Adam, figure paternelle par excellence donc, qui a pris la clé des champs il y a belle lurette. Il donne rendez-vous à son fils après quarante ans d'absence et plonge le récit dans un univers de services secrets et de manigances internationales où l'autre voisin du château, Vasseur, tient également son rôle.

Ce rendez-vous a lieu sur le grand escalier d'Auch près du monument qui commémore la grande inondation (avec le texte biblique du Déluge). D'Auch ils font une excursion du côté du château « puisqu'ils n'ont sommeil ni l'un ni l'autre, et qu'ils n'en ont fini ni avec le silence, ni avec le désir de lui tordre le cou ... » (p.264). La pleine lune crée des profondeurs « comme sur des vieilles photographies en noir et blanc », la nuit « balance entre le songe et l'orage » (p.265).

Arrivés sur les hauteurs ils voient le château-silhouette, mais ils descendent devant le chantier du futur centre de distribution qui figure comme l'enfer de ce paysage. « Les deux hommes baignent dans la piscine des lampadaires, qui multiplient leurs ombres divergentes, à leurs pieds, et bâtissent autour d'eux des pyramides enchevêtrées » (p.267). Le père fait une chute et le fils l'achève à grands coups de pelle : « Alors c'est du tranchant même qu'il se sert en poussant de toutes ses forces de haut en bas, dix fois, vingt fois, comme si c'était un pieu qu'il avait entre les mains, et s'il était en train de forer quelque gouffre, dans les profondeurs d'une caverne » (p.270).

Adam deux comble le trou, regagne Auch et prend la place du père. Vincent ne le retrouvera plus, mais il fait l'inventaire avec Vasseur et regagne Lesquère in extremis : « il court à travers champs vers la rivière, vers la passerelle de planches et le dernier soleil, sur l'autre versant » (p.279). Le lumineux château léger se dresse non plus sur, mais à côté des souterrains où la question du père s'est

réglée ou plutôt où les fantasmagories, les rêves, les songes, les reflets infinis, les récits interminables, les contournements de la phrase font deviner – même si c'est pour en jouer, en jouir – un enchevêtrement labyrinthique de mythes et de légendes qui nourrissent la lumière de leur bouche d'ombre. La pelle-pieu dans sa double fonction de broyeuse-ramasseuse est un appel pieux où le livre célèbre sa genèse pervertie. C'est cette perversion, dans son sens littéral, étymologique, de détournement, dérive, diversion, qui transforme l'utopie en atopie où le lieu est le croisement instantané des lumières.

Le scénario de l'inconscient aura servi à déjouer la métaphore létale pour aboutir à une dissémination métonymique, un épuisant désir où le participe présent suspend à jamais l'attente (comme sur l'esquisse de Henri-Zo que Renaud Camus préfère parmi les dessins fabriqués pour *Nouvelles Impressions d'Afrique*). Il serait tentant de jeter un pont entre ces châteaux de Lomagne et le long pèlerinage que raconte le Journal en route pour Plieux. Le pli comme emblème du baroque y joue sans doute un rôle primordial. Les récits plient et plissent l'espace autour des rêves et des itinéraires. *Graal-Plieux* se situe en pli dans cette logique du sens où les superficies et les profondeurs s'échangent en éclairs, en traversées de miroir, en tournant la page, en contournant le vers.

Vincent en dit : « Ce que vous avez d'abord, c'est la lumière, celle-ci, celle-là, encore une autre, autant de lumières que vous voulez. Et après, mais seulement après, hein, alors là il y a le paysage, d'accord, autant de paysages que vous avez de lumières » (p.88).

Pour Plieux je vais me limiter à évoquer une disposition métonymique qui selon moi témoigne clairement de son atopie. Signalons d'abord le fait que dans un premier moment il y ait eu un mécanisme de déplacement curieux où le château de Larouquette et celui de Plieux s'échangeaient (dans les papiers d'abord). Jan Baetens, dans ses *Etudes camusiennes* nous en a fourni toutes les données que je me contenterai de prolonger par une simple ondulation de fanion. Le château est lieu d'habitation, lieu de rêves, lieu de lignes et de lumières, mais il est devenu surtout aussi un lieu d'exposition (auquel peut se joindre de façon complexe le lieu de l'explication, le catalogue).

Comment la matière se dispose en ouverture spirituelle et sentimentale ; comment le château se dresse tout entier en armoirie, c'est ce que de manière différenciée ont pu montrer les expositions de l'œuvre de Joseph Beuys, d'Alechinsky, de Boltanski et d'autres. Éminemment emblématique s'érige l'exposition Kounellis de 1995 : la matière fonde, disperse, étaye, ramasse, évide, tord, ouvre l'édifice et conclut l'envolée atopique par et pour une littérarisation : le château-rébus. Dans les caves le kappa K de Kounellis et de Kafka – entre autres – enfoncement du bois dans sa base de pierre ; les poutres dans la deuxième salle qui perdent leur poids, et ensuite l'élévation par les autres éléments, la pierre qui s'envole et le fanion qui s'enfle dans la brise.

Jan Baetens écrit : « les plus belles épiphanies sont celles qui débouchent sur le génie d'un non-lieu » et il avait précisé dès le début du chapitre traitant de ce sujet : « Plieux n'est pas, même pas en germe, l'utopie que toute l'œuvre inscrit en creux [...]. Plutôt convient-il d'y voir le lieu d'une résistance, une de ces zones franches où se replie la civilisation au moment de la barbarie envahissante [...] » (p.177 et p.173). C'est un lieu d'ouverture et de disponibilité et *Le Château de Seix* peut commencer ainsi sur une longue méditation au sujet de l' « inappartenance ». Le château, né de matière et de rêve, est ancrage et navire dans un jeu de lumière et de lettres. Complétons donc l'atopie littérale : le KA caverneux s'adjoint le DELTA aérien et c'est un cri d'*aristoi* qui se dégage : CADET. Et ne me soupçonnez pas de vouloir sans tarder y connecter celui pour qui jamais deux sans trois, le riant et joyeux Cadet Roussel. Je rêve plutôt d'y écouter le cri : « Cadets de Gascogne », ce cri d'éveil pour les fameux *aristoi* provenant de cette région (comme ce Charles de Bats provenant d'Auch qui allait se nommer d'Artagnan et dont j'ai si longuement visité la dernière halte sous les remparts de Maestricht). Ces jeunes nobles des 16^{e} et 17^{e} siècles mettaient leur brio et leur panache au service d'un fantastique dynamisme et d'une irrésistible gaieté.

Renaud Camus : écrivain et châtelain, cadet de Gascogne, suivant les lignes de lumière. Et *Graal-Plieux* une dernière fois : « Il se dit par ici, et dans mon entourage que j'ai la folie des fenêtres, car je ne peux pas en soupçonner une ancienne, dans un vieux mur, sans désirer aussitôt la rouvrir » (p.95).

DU SENS

Les pages qui précèdent ont fait partie dans un premier moment d'une conférence donnée à l'Université de Yale le 29 avril 2000 lors du Colloque *Renaud Camus écrivain*. Ce furent les journées houleuses pendant lesquelles l'air sulfureux de ce qu'on a appelé « l'affaire Camus » traversait en trombe l'Océan. Renaud en fut très touché, évidemment, ce qui ne l'a nullement empêché de manifester sa gentillesse et sa courtoisie coutumières (même en face de la mauvaise volonté la plus aveugle). Dans la prestigieuse bibliothèque Beineke, au milieu des splendides manuscrits qu'abrite ce géant de béton au coeur de verre, il nous a donné un vrai récital à partir du texte des premières pages de *P.A.* Cette extraordinaire matérialisation sonore de l'écrit a su couvrir le croassement des corbeaux[3] pendant ces moments de bonheur.

Je me suis beaucoup étonné d'abord (avant d'en être choqué et déçu) des réactions en France au sujet des passages 'incriminés' du journal de 1995, *La Campagne de France*. Au lieu d'une discussion – telle que la souhaitait sans aucun doute l'auteur – on a vu une avalanche d'injures et d'inculpations se déverser sur celui qui avait osé poser certaines questions. C'était comme si dans une hâte frénétique destinée à prouver sa propre droiture irréprochable on avait vite fait d'écarter toute réserve et toute précaution qui sont dues à un texte littéraire. Depuis, Renaud Camus a publié un vaste volume intitulé *Du sens* (P.O.L., 2002) qui reprend un projet qui existait depuis de longues années et qui a intégré la question fondamentale tapie au coeur de l'affaire : qu'en est-il justement du sens?

La Campagne de France fait partie du Journal de Renaud Camus, vaste entreprise littéraire poursuivie systématiquement depuis une vingtaine d'années. Une des originalités en est de vouloir être non

---

3. *Corbeaux*, c'est le titre du volume paru aux Impressions Nouvelles en 2001 où Renaud Camus expose l'essentiel de *l'affaire*. Le texte se retrouve aussi dans *K. 310, journal 2000*, P.O.L. 2003.

seulement un reportage des temps qui courent ou encore un compte rendu des activités multiples ainsi que des opinions et sentiments les plus divers de l'auteur, mais de constituer également une permanente tentative d'autoanalyse, de remise en question de la personne (telle qu'elle se trace en filigrane, telle qu'elle se scinde et divague, telle qu'elle s'absente d'elle-même tout en retrouvant au détour des sentiers les esquisses d'une reconnaissance). Comme l'a exposé bien clairement Renaud Camus, la question à laquelle la génération de ceux qui sont nés dans l'immédiat après-guerre se trouve confrontée *primairement* (spécifiquement en tant qu'enfants que hante la souillure de la génération précédente), se rapporte à la pierre de touche de tout examen de conscience : qu'en est-il de ma position à l'égard de « la question juive » ?[4] Dans *La Campagne de France* Camus procède à cette interrogation de soi-même : est-ce que je serais antisémite sur quelque point que ce soit ? La réponse est univoque : « En quoi je ne suis pas antisémite : 1/ en ceci que les persécutions nazies me semblent constituer le crime collectif le plus abominable de l'histoire de l'humanité ; 2/ en ceci que me répugne absolument tout ce qui pourrait ressembler à une humiliation – ne parlons même pas de mauvais traitements – infligée à quiconque du fait de caractères ou d'actions qui ne relèvent pas de son libre arbitre ; 3/ en ceci que je n'ai aucune tendance à juger les êtres sur leur appartenance ethnique ou religieuse, et qu'un Juif peut m'inspirer la plus grande sympathie ou la plus vive admiration ; 4/ en ceci que je tiens l'expérience spirituelle et métaphysique du peuple juif comme l'une des plus hautes et des plus enrichissantes de la conscience universelle ».[5] C'est donc après avoir précisé ces points-là que Renaud Camus exprime son « irritation » au sujet de certaines émissions du programme « Panorama » de France Culture – programme qui d'ailleurs a disparu depuis des ondes – où selon lui une surreprésentation de commentateurs juifs risque de donner aux auditeurs une idée incomplète des

4. Voilà encore un terme qui peut mener aux pires malentendus. Je précise donc que la « question » est celle que tout un chacun doit se poser sur ses sentiments à l'égard de l'autre, ici plus particulièrement concernant les Juifs.

5. Je cite le texte tel qu'il a été repris dans *Du sens* (p.486).

sujets traités. C'est surtout cette question soulevée par l'auteur qui a déclenché la hargne ou même la haine des adversaires de Camus. Il va de soi qu'une réponse claire est loin d'être évidente, mais ce qui paraît tout à fait « légal » serait tout de même le droit de poser une telle question qu'on pourrait généraliser ainsi : est-il souhaitable qu'il y ait une surreprésentation de quelque composante de la population que ce soit dans la discussion sur « la culture » telle que la propose une chaîne publique? Une lecture précise du contexte ne permet donc nullement d'incriminer Camus pour des sympathies réactionnaires ou pire. Il exprime tout au plus le désir que d'autres approches des oeuvres traitées soient possibles par une composition plus équilibrée des forums.[6] Les plus honnêtes des critiques s'en sont aperçus depuis et ont fait amende honorable.[7]

Outre le côté sociologique et la dimension déontologique que peuvent éclaircir ces considérations, nous supposons que Renaud Camus revient aussi en détail sur les événements de 2000 à cause du rôle exemplaire que peut jouer cette discussion pour le sujet plus vaste de *Du sens*. Tout d'abord ce rôle me paraît tenir au fait que visiblement, suivant l'expérience décrite ici, il n'est pas possible, permis, légitime, suivant un consensus largement répandu, de poser certaines questions. Le sens s'y est figé, pétrifié, intouchable. On détermine ce sens suivant l'idéologie régnante en lui enlevant son « jeu ». Un phénomène comparable peut se détecter selon Camus dans le domaine de l'antiracisme. Toute réserve exprimée en ce qui concerne le « métissage » de la société est immédiatement reléguée dans une position *indiscutable.* Pour une série de raisons d'ailleurs hétérogènes (économiques, sociales, culturelles, politiques, hédonistes) la France de 2002 semble souhaiter massivement que le mélange des différentes composantes de la population se fasse de manière complète. Ici encore Renaud Camus tient à préciser avant tout qu'il désire et appelle un accueil chaleureux de

---

6. Précisons que je ne prétends nullement traiter à fond tous les aléas de l'*affaire*; ma lecture ne propose qu'une voie d'accès à un aspect de l'écriture de Renaud Camus que je considère comme étant de premier intérêt.

7. Je pense par exemple à Alain Finkielkraut (cf. l'émission *Répliques* à France Culture le premier juin 2002 où Finkielkraut recevait Renaud Camus et Emmanuel Carrère).

l'autre, de l'étranger et ceci dans tous les domaines. Il ajoute néanmoins qu'il considère comme un regrettable appauvrissement de ramener cette altérité, cette « étrangèreté » comme il l'appelle, au même. En outre le voeu pieux d'une « cohabitation » paisible et enrichissante se voit bafoué constamment par la réalité sociale concrète. Ce genre de réserves est pourtant difficilement acceptable dans la « discussion » publique actuelle ; le risque d'être pourvu du label honteux de racisme est omniprésent. Une expression comme « Français de souche » est devenue particulièrement suspecte, non seulement puisque le Front national a pu s'en servir, mais parce que tout ce qui touche à la notion d'origine sent le fagot. Ici encore une compréhensible et louable réserve quant à un emploi de ce mot d'*origine* qui s'accroche à tel nostalgique refus d'évoluer et d'accepter l'autre s'est répandue comme une tache d'huile pour empêcher finalement tout recours à une historicité ou à un pliage du sens.

Ceci nous permet de rejoindre le pivot central de *Du sens*, là où se pose justement la question sur la naissance et le statut du sens. Pour en poser les fondements Renaud Camus propose de revenir au dialogue de Platon qui oppose les discours de Cratyle et d'Hermogène. Cratyle pour sa part soutient qu'il doit exister un lien direct entre le signifiant et le signifié. A la manière des onomatopées une caractéristique essentielle de ce qui est nommé s'exprime dans le nom. Le sens a son origine et cette origine le constitue. Hermogène par contre avance, lui, que le sens renaît à chaque occasion. L'arbitraire de la langue permet de renommer le monde dans sa nature toujours changeante. C'est Hermogène qui l'emporte chez Platon et qui n'a cessé de gagner la partie depuis. Et pourtant… Notre nostalgie d'un univers qui ne soit pas que pure convention se traduit dans le désir de motiver la langue. Tel le fétichiste nous savons très bien que tous les objets du désir sont d'échange ou tout au plus de rechange … et quand même nous nous attachons intimement au signe prometteur de bonheur. Ces phénomènes marginaux ne devraient peut-être pas faire oublier que communément les affaires se traitent à l'aune de l'arbitraire. Pourtant si le désir n'y trouve pas son compte, l'expérience humaine réclamera une place pour son défi face à la mort, pour sa volonté d'oublier la condition absurde. C'est sans doute la littérature qui dans le domaine de la langue traduit le mieux cette tendance à remettre en jeu constamment les lois de l'arbitraire. La

nécessité de la phrase proustienne et la remotivation de la naissance des mots chez des poètes comme Ponge ou Char sont parmi les exemples les plus évidents de cette orientation cratylienne de la littérature. Elle trouve ses symptômes les plus criants d'autre part chez ces auteurs « fous » pour qui les dents se trouvent obligatoirement au *dedans* de la bouche (Brisset, *La Science des Dieux*) ou qui concentrent la nature de tel prétendant dans une mosaïque montrant un *reître en dents* (Roussel, *Locus Solus*). Ce même vacillement se détecte dans les plis de la poésie mallarméenne et jusqu'au coeur de la réflexion du père du structuralisme linguistique.[8] Pour Renaud Camus le texte littéraire ouvre le jeu du sens : ni figé dans une essence inébranlable, ni emporté par le vent de la métamorphose infinie, le sens est questionné et enrichi ; notre désir d'appartenance y rejoint les tentations de l'envol. Pourtant on verra l'auteur regretter immédiatement combien dans la disparition croissante de cette possibilité de jeu et d'infinie reprise des voies de la signification se manifeste justement le caractère unidimensionnel de la société d'aujourd'hui où l'épaisseur du texte ressemble de plus en plus à la platitude des images.

Le point de départ de *Du sens* confronte tout de suite le lecteur avec un cas symptomatique de l'évanouissement de la stratification (historique, sociale, culturelle) des mots. Il s'agit des discussions autour du souhait de la Turquie de pouvoir adhérer à l'Union Européenne. Abstraction faite (parmi d'autres facteurs) de la volonté de voir augmenter la prospérité de la Turquie ou du désir de stimuler une transformation de certaines de ses institutions, sans considérer non plus la richesse de sa culture ou l'admiration qu'on doit à ses grands hommes (et à ses grandes femmes), on rencontre inévitablement le problème du statut de sa possible appartenance à l'Europe. Si l'Europe de demain comporte la Turquie (et ensuite probablement les pays du Maghreb par exemple), ce n'est plus l'Europe telle qu'elle se définit entre autres par son histoire, ses héritages, son patrimoine.[9] Ce sera une Europe qu'on redéfinit selon les circonstances du moment : l'Europe, c'est ce qui se proclame comme tel sans qu'on doive tenir compte des bagages du

---

8. Cf. Michel Pierssens, *La Tour de Babil*, Minuit, 1972.

9. Le fait qu'Europe soit la fille d'Agénor, roi de Phénicie, permettrait d'enrichir spécifiquement la discussion historique.

passé. En guise de conclusion Renaud Camus écrit dans l'ultime paragraphe de son livre : « La Turquie peut parfaitement entrer dans l'Union Européenne. Ce serait une décision sur le sens, et sur le sens du sens ; et la confirmation éclatante du triomphe de la tendance majoritaire en ce domaine – au moins parmi ceux qui ont l'occasion de s'exprimer –, celle du sens désoriginé. En ce sens il serait exagéré de dire, même si c'est très tentant pour les tenants et survivants de l'ancien sens, originé, que l'Europe n'aurait plus de sens. Ce n'est pas le sens qui lui ferait défaut. C'est la raison d'être. A moins que ce ne soit la même chose ? » (p.552).

Tout au long de *Du sens* cette problématique avait été développée, nuancée, étendue dans les champs les plus divers, pour les cas les plus variés. Le ton de Renaud Camus est évidemment polémique et son discours orienté, mais tout en prenant (comme l'auteur le souhaite) une distance critique à l'égard de ses positions, on n'échappe pas à une méditation profonde de la thématique abordée ici et à des questions notamment sur le rôle que l'art en général et la littérature plus spécifiquement peuvent encore jouer aujourd'hui. Prenons deux autres exemples pour illustrer ce questionnement. Que signifie (peut signifier) aujourd'hui le mot *France* avec son adjectif français (et on pourrait prolonger la discussion avec *italien*, *anglais* et autres adjectifs de nationalité) ? Et comment fonctionne un terme comme 'culture' dans la société actuelle ? Est-ce que la France se définit par un certain nombre de statistiques traçant son contour politique, économique, géographique à l'heure actuelle ou bien la France emprunte-t-elle son caractère à toute une histoire, à tout un patrimoine très divers, à une manière de vivre qui se plie à la physionomie séculaire du pays et à l'idéal qu'elle s'est constitué à travers ses *aventures* ?[10] La France multiculturelle est-elle la réunion accidentelle et éphémère de tous ceux qui y habitent à un moment donné ou bien peut-elle être une terre d'accueil qui invite l'autre à partager sa richesse et à lui tendre son miroir comme elle lui offre ses trésors ?[11]

---

10. Si l'on prend ce mot au sens que lui donne Vladimir Yankélévitch dans *L'aventure, l'ennui et le sérieux* (Paris, 1963).

11. Mon résumé ne peut que donner une idée fort approximative de la pensée de Camus, pensée qu'il reprend et retourne dans tous les *sens* sur des dizaines de pages.

La culture serait selon d'aucuns tout ce qui se présente comme ayant droit à cette dénomination sans qu'on puisse fixer telle ou telle hiérarchie. La culture, dira Camus, constitue un tissu finement et délicatement composé tout au long de l'histoire d'un pays qui informe son évolution, ses réactions, ses revirements, comme ses traits permanents ou régulièrement renaissants. La culture suivant cette dernière pensée prend ses distances quant à l'expérience immédiate, elle procède selon la voie de la « lontananza », parcourt le long chemin des questions et des questions posées aux questions, se mesure à l'aune des prédécesseurs et des modèles. La culture, c'est l'art du paraître, de la politesse et de la stylisation, à l'extrême opposé pour Renaud Camus de l'expression directe de soi-même telle que le divertissement de masse propagé par la télévision la propose comme principe et idéal. Le grand art qui souligne cette distance par rapport au réel surmonte la mort en la traversant, là où l'immédiateté « culturelle » ne peut qu'ignorer la dimension tragique de l'existence. Non, dira Camus, la chansonnette ne se trouve pas au même niveau que la musique classique, la bande dessinée ne saurait prétendre au statut des grands textes littéraires, les graffiti ne sont pas comparables à la peinture d'avant-garde. Les esprits « larges » et les amateurs du grand amalgame généralisé sont caractérisés par l'auteur de *Du sens* en tant que « Les Amis du Désastre ».

L'explication sociologique qu'avance Renaud Camus dans ces pages est la monopolisation exercée par la petite bourgeoisie qui, à l'opposé des groupes qui ont pu dominer la société dans le passé comme l'aristocratie (avant 1900 surtout) ou la bourgoisie (au 19e siècle), n'impose pas d'abord normes et critères pour se délimiter, mais vise d'emblée la conquête du plus grand nombre dans un geste total d'abolition des distinctions et des frontières. La raison principale en est probablement la soumission intégrale à des principes de rentabilité et d'égalisation hédoniste pour lesquels les chaînes de télévision dans leur plus grande majorité fonctionnent comme moteur et emblème. Trois mots-clés guident l'analyse camusienne dans ce domaine, trois expressions particulièrement choyées par les promoteurs des idées petites-bourgeoises : « c'est vrai » , la formule passe-partout qui introduit avec une grande régularité leurs énoncés comme rengaine tautologique, comme réaffirmation obstinée du même et attestant de la sorte exemplairement ce trait principal de la visée de la société du petit-bourgeois

de tout amalgamer dans le creuset de sa vérité totalisante ; « soi-même » paraît contredire cette généralisation et cette homogénéisation des oppositions, des divergences et des contestations : en réalité elle n'en constitue que l'étape suivante car l'individualité qui cherche à se dire ainsi dans sa subjectivité s'est formée déjà selon l'idée de la vérité partagée et semblable pour tous ; « sympa », c'est le sourire arboré par le clone idéologique fabriqué suivant ce procédé remplaçant commodément tout autre principe d'estime et de valorisation. Pour faire sentir l'horreur qu'il ressent devant ce spectacle (ou bien l'étonnement ou encore l'angoisse et la tristesse) Renaud Camus forge des mots tels que : « la perspective c'est-vrai-qu'o-soi-mêmiste » (p.153). Il y opposera « l'Eloge du paraître », tel que le titre d'un de ses livres le propose, ou encore une exploitation systématique de la bathmologie dont Roland Barthes établit les principes (de mouvance) : contre toute pétrification du sens remettre celui-ci constamment en question, l'interroger en permanence, déplier et replier incessamment les déviances du sens, ses hésitations, ses diversions historiques, ses errances situationnelles, ses doutes constitutifs, ses ambiguïtés originelles. Nouvelle *Défense de la langue française*, les livres de Renaud Camus tentent d'ériger une digue contre le déferlement du « tout va » pour rendre possible ainsi la véritable polyphonie de la culture. Il retrouve d'ailleurs sur cette voie d'autres auteurs qui reconstruisent les vestiges de la tradition culturelle souvent sur un ton de mélancolie : qu'on pense à Richard Millet, à Pascal Quignard, à Claude Ollier, à Dominique Noguez, à Pierre Bergounioux. Ceux qui se font appeler les « enseignants » ont par trop bradé la transmission des valeurs pour réaliser coûte que coûte un idéal d'égalité intégrale et d'auto-expression illimitée. Si les faits viennent à contredire de manière trop flagrante cet égalitarisme et la bonne nature innée que ces néo-rousseauistes prônent comme vérité indiscutable, on dira simplement que les apparences trompent énormément, ou tout au plus que ce qui crève les yeux est fort provisoire, marginal, partiel – employant pour cela un vocabulaire qui parle « d'irrégularités » ou de « groupes de jeunes » pour une des situations les plus alarmantes dans le contexte actuel. Il va de soi que la solution de la répression, pas plus qu'une tolérance aveugle ne pourra résoudre les vrais problèmes qui tiennent à

l'absence d'une politique éducationnelle et culturelle digne de ce nom[12]. Si dans sa stratégie argumentative Renaud Camus a certes tendance à mettre les choses au pire, il nous tend néanmoins un miroir fort inquiétant qui place dans une lumière cruelle toute une série de phénomènes de la vie quotidienne. L'incivilité dans les lieux publics, le manque d'égards pour les personnes âgées, l'enlaidissement incessant de la campagne française par zones industrielles, hangars à toits en tôle ondulée, constructions manquant du moindre goût, l'omniprésence du bruit et des lumières jusqu'au coeur de la nuit, la bêtise des responsables dans le domaine de l'éducation et de la culture qui, tout en ignorant les oeuvres importantes de l'art d'hier et d'aujourd'hui, ne peuvent transmettre que des valeurs frelatées et commercialisées à outrance, le phénomène de la *Loft Story* où la télévision exhibe sans la moindre honte le comportement abruti et primitif d'un groupe de jeunes condamné à réinventer une vie sociale dans un milieu réduit, l'opportunisme des « intellectuels » tels Philippe Sollers, Laure Adler ou Bernard Henry-Lévi qui s'est manifesté notamment lors de « l'affaire Camus », l'occupation de tout le domaine du sens par les grosses vérités intouchables de la petite bourgeoisie où la médiocrité règne et où domine le consensus le plus « commun ».[13]

---

12. Après les élections de juin 2002 Renaud Camus, désespéré de ne pouvoir se décider à faire un choix, a publié sur son site internet *L'IN-NOCENCE, avant-projet pour un Parti politique* (http://perso.wanadoo.fr/renaud.camus). Le programme se concentre dans des paragraphes successifs sur l'éducation, la culture et la communication, l'écologie, la démographie, l'immigration, la politique international, l'Europe, les institutions et la fiscalité. Voici le texte de la déclaration d'intention qui précède ce programme : « Le Parti de l'In-nocence est constitué autour des valeurs de civisme, de civilité, de civilisation, d'urbanité, de respect de la parole et d'« *in-nocence* » – par quoi il veut signifier l'absence de nuisance, que ce soit à l'égard des individus ou de l'environnement. Son adversaire est la *nocence*, soit qu'elle se manifeste contre les personnes ou les groupes, soit qu'elle sévisse contre la Nature ou les éléments divers, meubles ou immeubles, collectifs ou privés, du cadre de vie. Au nom de l'In-nocence, le parti s'attache à promouvoir et à défendre la sécurité et la tranquillité civile, la propreté et l'intégrité du territoire urbain, suburbain et rural, le paysage, le patrimoine historique, la culture dans sa diversité et la langue dans sa complexité ». Cette excursion dans le champ politique n'a pas été très bien reçue par certains 'compagnons de route' qui ont pris leur distance.

13. Considérons justement au pôle opposé l'emblème des Editions José Corti : « Rien de commun » .

Le bilan est lourd et *Du sens* vous laisse pantelant après ses 552 pages d'un réquisitoire accablant. Pourtant on sait que Renaud Camus n'est nullement le type du critique grinçant et acrimonieux que le précédent résumé peut faire craindre. C'est évidemment son ton et son style qui donnent leur véritable tonus à son acte d'accusation et qui entraînent le lecteur. Ce qui y saute tout de suite aux yeux c'est l'attention au détail et à la précision des formules et des raisonnements, nous montrant ainsi que c'est probablement cette finesse-là dont la société actuelle est le plus dépourvue. C'est une écriture qui jusqu'au coeur des analyses les plus quotidiennes conserve sa vitalité littéraire, sa ponctualité quant au vocabulaire, son charme dans la facture des phrases, son ironie dans l'emploi des figures de style. Dans ce sens-là son texte illustre par excellence sa visée et sa portée (et la non-lecture – relative – du livre par la critique prouve de même combien l'horizon de celle-ci est borné). C'est d'ailleurs également à l'intérieur de *Du sens* que la richesse culturelle inspire le raisonnement et la profondeur des considérations ; les notes sur les moeurs de notre temps s'enracinent dans une vaste bibliothèque littéraire et philosophique. Certains liens précis et directs permettent à merveille cet étagement du texte, cette stratification des arguments. Ainsi, par excellence, les renvois à *La Recherche* (on s'aperçoit bien vite que la lecture de Proust inspire profondément toute l'oeuvre de Camus) et celui-ci plus précisément : les commentateurs de France Culture déjà mentionnés s'obstinent à dire *de* Charlus, pour parler de Palymède de Guermantes, et ils ne se privent pas plus du s final de son patronyme que les promoteurs du Gers pour ce qui regarde le nom de leur département. Or, c'est Proust lui-même qui au coeur de *La Recherche* a longuement discuté ces questions de prononciation et leur rôle comme facteur distinctif dans la vie sociale. Ce rapprochement permet ensuite de rallier l'écriture de *Du sens* aux passages de critique sociale et culturelle tels que les développe Proust, plus particulièrement de placer les réflexions sur le *petit-embourgeoisement* dans le prolongement des analyses proustiennes des grands changements sociaux qui affectent l'univers de *La Recherche*. Un autre élément majeur que se partagent les deux auteurs est l'attention minutieuse (d'aucuns diraient maniaque) pour la complexité des situations, des personnes, de leur mobiles et de leur ambivalence fondamentale. La bathmologie se situe dans les sillons de Proust là où

elle ne cesse d'ajouter des *mais* et des *pourtant* aux conclusions apparemment définitives. Ainsi on pourra essayer notamment de tenir compte d'une façon suivie de toutes les ruses, tergiversations, ambiguïtés, revirements non logiques et autres altérités de l'inconscient qui, autrement, ne tardera à ressurgir comme violence incompréhensible au coeur du social. Prenant par exemple un personnage un peu moins étudié de l'univers proustien comme l'est Octave, Renaud Camus montre la souplesse et la richesse de la vision de l'auteur de *La Recherche* qu'ainsi il propose concurremment comme parangon d'écriture et de méditation.

D'autres auteurs viennent enrichir *Du sens*, parmi lesquels figurent comme sommités garantissant les fondements d'une sensibilité et d'une grandeur nées de la culture française un Bossuet, un Pascal, un Saint Simon. Le sens de la distance, de la distinction et par conséquent de la faille existentielle, de l'infini du désir, de la condition à la fois misérable et grandiose de l'homme, de la valeur de son effort pour s'élever et dépasser ses limites surgit de ces lectures et inonde fertilement les pages camusiennes. L'exergue qui de façon concise ouvre le livre, situe comme point de départ de la modernité ces mots de Victor Segalen : « Le divers décroît » et la suite se propose non seulement de se constituer en longue plainte de deuil et de délaissement mais de tenter également de rouvrir les portes de la diversité, d'engager les voies de la diversion, d'emprunter les pistes de la différenciation. C'est de la sorte qu'il devient possible aussi de faire sortir Barrès des géhennes où une certaine critique unidimensionnelle l'a enfermé. On a pu accuser Camus de suivre le chemin entortillé d'une pensée « raciste » qui serait celle de Barrès ; or il nous démontre que si Barrès a pu se livrer à certaines extravagances, le noyau de sa pensée témoigne d'une richesse que les accusations rapides et répétées automatiquement à chaque remise en question ont obscurcie durablement. C'est le Barrès admirateur de Pascal justement qui se présente ici et Camus peut alors ouvrir un horizon vaste et surprenant en écrivant : « Brillent un laps, ici, de fortes et fragiles généalogies, précaires et obstinées, qu'il est assez aisé et même inéluctable de faire remonter jusqu'aux Stoïciens, quitte à en

redescendre jusqu'à Deleuze et *Logique du sens*, en passant par Lewis Carroll » (p.165).[14]

Il y a d'autres pages où la philosophie de Deleuze rejoint les analyses de Camus et permet ainsi une réflexion sur l'être comme arrière-fond de tout ce qui touche à l'étant, mais alors un arrière-fond qui ne s'ensevelit pas dans les limbes d'une métaphysique de la profondeur mais qui ébauche sa polyphonie dans les pliages et les inversions d'un anneau de Moebius (cf p.179). En outre, pour creuser la question de la faille existentielle, le recours à Heidegger s'impose à plusieurs endroits contre l'oubli et pour qu'on réécoute au bord des *chemins de bois* les voix de Hölderlin et de Celan. Bien sûr, le voisinage de Deleuze et de Heidegger (parmi d'autres) sert tout d'abord à baliser le terrain où se situe le sens du sens.[15]

Que tout cela se joue d'une manière deleuzienne, à la surface, se voit dans la rareté des notes trouvées dans *Du sens* (par comparaison avec *P.A.* par exemple). Le sens trace son parcours par méandres dans le tissu du texte tels les vers de la doublure (roussellienne[16]). Camus cite aussi le passage correspondant de son livre *Etc.*, abécédaire où il souligne l'errance et l'insaisissabilité du sens : « Non pas tant le sens lui-même – toujours perçu comme relatif, provisoire, *tremblé*, miné par son contraire [...] que *l'histoire* du sens, le récit de ses origines, la reconstitution des itinéraires qui ont mené jusqu'à lui.

---

14. Pour la relecture de Barrès, Renaud Camus s'appuie entre autres sur l'excellente étude de Sarah Vajda, *Maurice Barrès*, Flammarion, 2000.

15. Comme étant d'une grande importance également pour le repérage des cheminements du sens, se profile la recherche de Daniel Sibony. Camus cite entre autres *Le 'Racisme', une haine identitaire* de 1997 où Sibony étudie les glissements du sens dans la tradition juive et leur rôle 'provocateur'. L'auteur de *Du sens* reprendrait sans doute aussi volontiers telle analyse faite par Sibony en ce qui concerne le judaïsme dans son étude de 2002 *Nom de Dieu. Par-delà les trois monothéismes* (Seuil) : « A aucun moment on ne peut dire qu'il y a adéquation entre le peuple et sa loi divine. La 'loi' au sens de la Torah, c'est l'appel à interpréter, ouvert sur l'infini de l'être ».

16. Dans cette note j'aimerais toutefois reprendre la formule centrale concernant Roussel dans les pages de *Du sens* : « Tout occupé à être le génie qu'il n'est pas moins, il est idiot sans y penser, merveilleusement idiot » (p.195). Le mot « idiot » devrait être remplacé selon moi par « idiotique » au sens où l'on dit « langue idiotique ».

[...] *Le sens est ce qui nous quitte*. » De cette importance de la dimension historique témoigne également le titre complet du livre tel qu'il figure à la page 5 : « Du sens *dans ses rapports avec l'origine, le temps, l'histoire, l'étymologie, la morale, la culture, la littérature, l'éducation, la nationalité, l'immigration, l''affaire Camus', etc.* ». *Du sens* est un carrefour de l'oeuvre de Renaud Camus où son écriture romanesque, ses essais sur les moeurs du siècle, son vaste projet hypertextuel et ses recherches dans le domaine du journal se croisent et se chevauchent. Le sens du passé y est partout un va-et-vient, l'origine est un passage : c'est de cette vérité du sens que tente de rendre compte déjà le premier des livres de Renaud Camus qui s'intitule précisément *Passage*. Revenons donc à cette première plage d'écriture pour fouiller ces fameuses origines du sens sur le corps textuel même de notre auteur.

PASSAGES DIVERS AU CŒUR DE L'ÉTÉ

Le Fétiche, c'est le désir même.
Chroniques achriennes, p.43

Introduction

Été (*Travers* 2) est le quatrième volume des « Églogues »[17], « trilogie en quatre livres et sept volumes », vaste suite romanesque de la main de Renaud Camus (il faudrait mettre tous ces prédicats entre guillemets pour les raisons qu'on va voir). Saluée à l'époque comme une entreprise intéressante dans la lignée du Nouveau Roman, l'œuvre a évolué depuis selon ses propres voies, sans trahir toutefois ses origines. Globalement on peut affirmer en effet que les « Églogues » (re)travaillent à leur façon un certain nombre de procédés qu'ont inaugurés les Nouveaux Romanciers et qui ont été lus, sinon voulus, d'abord comme autant d'attaques contre le récit dit classique, mais qui ont gagné au fil des années une relative autonomie. Notre but ne sera pas d'en dresser l'inventaire, mais de nous concentrer sur quelques notions centrales comme la portée thématique, le jeu intertextuel ou encore la position du « sujet », approches dont nous essayerons de montrer la cohérence. Vu que l'essentiel de la problématique (du jeu) se met en place dès les premiers romans du cycle, un détour par ces « origines » paraît d'abord nécessaire.

Passage et *Échange*, les deux premiers textes, inscrivent d'emblée la décentralisation et la multitude dans leur titre : séries de fragments venus d'ailleurs, qui essaient de se lier de toutes sortes de manières. On peut y inventorier un stock de passages, on peut essayer de formuler certaines règles de passage, mais il convient de ne pas oublier que l'être de passage est un être toujours déjà ailleurs. La traversée, la fuite, incurvent le passage allant du morceau choisi au changement constant. On le verra : le roman est *familial* à ses racines, mais les liens de parenté vont connaître une folle débandade. Cela va parler

17. En souvenir de Virgile et surtout de son Corydon, mais encore, comme le précise la couverture d'*Été* : « Églogues, ex logos, extraits du discours sans césure, en nous, du réel et des mots [...] ».

en passage, d'échange en échange, et, dès le début, de travers : un dire du fou opposé à la ligne droite des tours massives. La folie insiste partout (personnages, références) comme cette autre de la doxa[18] qui encore, en tant que pas-sage, se livre à « d'allègres copulations » de toute nature. Ce que le titre d'*Échange* met plus particulièrement en lumière, c'est l'interaction dans ce cadre (et débordant ce cadre justement), interaction entre textes, entre instances narratives, entre joueurs, entre scripteurs et lecteurs aussi.

Le jeu de la règle (celle de la surdétermination par exemple au niveau des signifiants, ou bien des signifiés pour le choix des éléments du livre) et du dérèglement (les brèches de l'ouverture, la fuite ailleurs, l'insistance de la pulsion) se lit par exemple à la fin de *Passage* dans l'évocation du tennis. Les règles d'un jeu s'y disent, mais il s'agit en même temps d'autre chose que de l'enregistrement d'un événement réglé ; c'est justement l'événement en tant que tel qui intervient : le tennis fait penser à Den(n)is et l'image de la beauté du joueur fausse le jeu, ou encore la partie rappelle Duras et l'hallucinante insistance hors image des balles qui rebondissent. On y suit un rythme, un tempo, qui dans sa régularité n'a rien de mécanique, mais qui fonctionne selon la répétitivité du désir pour inaugurer une « love-party » (mot qui ménage ici la transition entre tennis et jeu amoureux ; cf. fin *Été*).

Passage

Quels sont donc les 'ingrédients' que propose *Passage*?[19] D'abord ce que dit la postface : une série de (quasi)citations littéraires et d'anecdotes sur la vie d'un certain nombre d'auteurs plus ou moins connus. En outre on lira des textes antérieurs de Camus (souvenirs d'enfance ou bien récits racontés par la grand-mère et le père notamment), qui, pour troubler à jamais l'avant-après, se 'retrouveront' dans *Échange* sous une autre plume (celle de Denis Duparc, pseudonyme de Camus).

---

18. Barthes est le maître à penser principal de Renaud Camus.

19. Pour *Passage* voir aussi l'entretien de R. Camus avec R. Barthes dans *La Quinzaine Littéraire* 209 (1975).

La recherche peut se proposer de tracer un circuit des composantes, une circulation, mais, est-il possible d'y trouver un point de départ ? Il nous semble fondamental que celui-ci manque pertinemment (cf. les titres) : si *Échange*, par exemple, revient à une prime enfance anecdotique, celle-ci se montre bientôt trop éphémère, incertaine, empruntée (à Proust, par exemple). Ce qui est donné comme réel s'avère être fictif dès le départ ; qu'on reprenne la première phrase du livre : « – Et de nouveau : Une table, une fenêtre, une table près d'une fenêtre, et la vue, les vues. » La phrase qui suit indique qu'il s'agit d'un tableau, et en la comparant avec le texte de la couverture on découvre que c'est le monde de Magritte qui est évoqué. Le texte continue alors par un enchaînement apparent avec la fenêtre « ouverte sur combien de paysages » et la mention des feuilles blanches. « Puis, entre la table et la fenêtre (but that's what Virginia Woolf is all about (my dear)) – Jacob! Jacob!! » Et le va-et-vient entre vue, souvenir et lecture est lancé.

Les auteurs qu'on rencontre en route ont un indéniable air de famille : Woolf, James, Joyce, Nabokov, Proust, Roussel, Duras, Robbe-Grillet, Ricardou, pour ne nommer que les plus insistants, sont tous des chercheurs, des expérimentateurs dans le domaine de la narration ; tous se demandent d'une façon ou d'une autre ce que narrer peut être dans le monde moderne. Camus relance donc cette interrogation au second degré. Dans le sillage des grands navigateurs, explorateurs des « passages », les auteurs cités nous emmènent en voyage : à New York, aux Indes (s'y croisent par exemple le Perceval des *Vagues* de Virginia Woolf, le Vice-Consul de Duras et les personnages de *Passage to India* de Forster) ou encore à Venise, véritable plaque tournante. Les transitions et recoupements se font essentiellement selon trois séries : les transformations du signifiant, des données géographiques ou 'vécues', des souvenirs littéraires ou historiques. Et insistent partout, sourdement, les thèmes inquiétants de la mort, du suicide et de la folie. Une dimension supplémentaire est donnée à la notion de passage par une série de photos – de vues – avec lesquelles le texte entretient une relation de renvoi (en biais, par des liens accidentels, ténus, relevant des détails, des bouts de phrase marginaux en apparence).[20] Tout ceci se présente

---

20. Cf. J. Baetens, « Passages Images », in *Littérature* 61, 1986, p.118-128.
Pour l'ensemble des « Églogues » on consultera aussi l'excellente étude de Jan Baetens :

(sans indications directes) comme souvenirs, lectures, imaginations, combinaisons du narrateur qui parfois intervient en tant que « je » : évidemment, le livre ne tardera pas à miner une position trop centrale de cette instance : le « je » se multiplie, et passe à d'autres personnages, de sorte qu'au niveau du livre entier il devient impossible de préciser qui dit quoi.

L'incertitude de la voix parlante se manifeste aussi dans l'emploi de formules qui expriment souvent le doute, l'hésitation, la multitude des possibilités, la contingence de la succession ; ainsi page 10 « ou bien », p.12 « une chose que je sais » , p.116 « mais les dates ne coïncident pas » , p.30 « versions divergentes » , p.92 « Chacun y va de son petit récit » .

Relisons enfin le texte de la couverture pour voir un abrégé de quelques lignes supplémentaires, une méditation sur la notion de 'passage': le récit combine départ-voyage-destination et les retraverse : tout est en phrases – il s'agit de suivre leur illusion tout en se méfiant de leurs caprices.

En suivant les permutations (cf. *Passage*, p.151) entre partenaires, passons à *Échange* et notons le chiasme : début *Passage* = fin *Échange* et fin *Passage* = début *Échange*, successivement le tableau de Magritte et les règles du tennis.

Échange

Le début d'*Échange* a l'air d'une mise au point ; on se dit : voilà, tous les fragments de *Passage* vont retrouver leur berceau, constituer une belle unité! Tout a donc commencé dans le parc de la grande maison de Chamalières (même si tous les noms ne sont pas donnés, il est aisé de retracer dans ces premières pages Clermont-Ferrand et ses environs), et le narrateur se met à raconter son enfance (le pastiche et la présence d'éléments comme le Bois Noir peuvent avertir le lecteur des dangers à venir). Mais tout comme Tristram Shandy, notre narrateur n'ira pas loin ou, plutôt, bientôt il ira beaucoup trop loin. Les pistes se multiplient, les versions divergent, les histoires vont pulluler, les données valser, les

---

Les Mesures de l'excès, Paris, Les Impressions Nouvelles, 1993.

noms tourbillonner. La population du quartier est multiforme et tout le monde a sa saga ; la disposition géographique ne cesse de changer, surtout quand les différentes époques vont se succéder sans ordre. Bientôt aussi l'histoire d'une petite ville va s'enrichir de tout un système de renvois encyclopédiques, et vers le milieu du livre le texte, ayant infiniment compliqué les relais et réseaux, s'est complètement rebranché sur *Passage*. Le narrateur lui aussi a bientôt perdu sa position centrale et le lecteur doit essayer de se repérer parmi une foule de conteurs d'histoires, où seuls le père et la grand-mère ont un relief plus prononcé.

Indiquons d'abord les grands thèmes d'*Échange* en citant le texte (p.155) : « Episodes et détails ne cessent de changer, mais la trame demeure la même, de versions en versions la ruine, l'amour, la folie, la mort. » Ajoutons les reines blanches, les grands voyageurs, les opéras de prestige et leurs compositeurs, les architectures compliquées, la généalogie, les périples de grands auteurs-chercheurs, les séjours dans les saunas et « tasses », les recoupements entre films (cf. p.170), livres, pièces, musique, tableaux (par exemple le coin de rue de Canaletto qui ne cesse de revenir). Roland Barthes dit sur la couverture : « L'écriture n'a-t-elle pas été pendant des siècles la reconnaissance d'une dette, la garantie d'un échange, le seing d'une représentation? Mais aujourd'hui l'écriture s'en va doucement vers l'abandon des dettes bourgeoises, vers la perversion, l'extrémité du sens, la folie, le texte... » (cf.*Été*, p.160, où cette citation est réinsérée). L'auteur apparaît comme ce personnage qu'est le fou (la folle) d'Angèle (cf. p.158), comme le pauvre hère des grands rois fous, les compagnons des clients du dr. Blanche à Ivry ou des mystérieux docteurs provenant de Robbe-Grillet. A la page 173 nous tombons sur un phénomène qui va prendre une place importante dans la suite de l'univers de Renaud Camus : une note se greffe sur le texte, scindant la page en deux et, qui plus est, cette note va continuer à buissonner sur le bas de page jusqu'à la fin du livre, p.238. Là elle reste d'ailleurs inachevée, juste après l'introduction d'un ultime 'je' et une remarque picturale sur l'encrage de différentes couleurs, « qui ne coïncide pas exactement avec les contours de la cha- ». Une autre petite note termine la page, reprenant donc le début de *Passage* (il y a de la sorte un certain décalage dans le chiasme). L'importance que prend la première note permet de parler d'une véritable bifurcation, où le lecteur

devra choisir quelle voie il va suivre – c'est comme si deux mains écrivaient à la fois. La hiérarchie entre les deux textes en devient indécise.[21]

Travers

Travers va exploiter et étendre ce système des notes. Celles-ci vont tellement proliférer que le récit premier se rétrécit fortement, jusqu'à ne plus former la plupart du temps qu'une mince bande marginale, la première ligne des pages. Ce récit premier raconte l'histoire d'un voyage à New York,[22] qui a lieu du 20 au 26 mars 1976. C'est une histoire assez simple, support et source des notes et qui a comme trait principal le morcellement propre au journal, renforcé par la nature des activités du couple qui raconte : promenades, visites à des amis, rencontres avec certains artistes, aventures érotiques, fréquentation de musées et d'expositions, conversations sur l'art en général, sur la peinture et la littérature en particulier. Si à ce niveau-là les noms propres (d'endroits à New York ou bien d'artistes tels que Warhol, George et Gilbert et Rauschenberg) désignent un référent réel, une autre dimension réintroduit l'ambiguïté et fait que réel et fictif se mêlent inextricablement. C'est que le voyage est en même temps une sorte de pastiche du style de Robbe-Grillet (on pense notamment à *Projet pour une révolution à New York*) : le départ imitant un roman d'espionnage, les périples dans les souterrains de New York, où Renaud va à la recherche du docteur Travers. Ce médecin a traité Denis, double de Renaud retrouvé dans la métropole et qui paraît être impliqué aussi dans de mystérieuses activités clandestines. Le statut des personnages devient incertain, état de cause aggravé par les complications de la narration : les auteurs s'y présentent comme les rédacteurs du texte qui essaient de composer un ensemble à partir de brouillons et de bouts de manuscrit, dans lesquels une bonne vingtaine d'écritures se mélangent et se superposent. La plupart du temps il devient indécidable quel « je » parle, ce

21. Pour ces deux premiers romans voir aussi l'article de M. Alphant dans *La Nouvelle Revue Française*, no 296, septembre 1977, p.121-127.
22. Sur la couverture figurent comme 'Auteurs' Renaud Camus et Tony Duparc.

qui vaut encore pour les rédacteurs eux-mêmes (et leur texte en italique).

Revenons aux notes. En comparaison avec les livres précédents, le système (et par conséquent le brouillage des frontières entre la réalité et la fiction) se complique encore de deux façons. D'abord par le moyen de la superposition : une note peut toujours en engendrer une autre, ce qui donnera jusqu'à six étages de renvois, au cours desquels le sujet peut changer du tout au tout, créant de déconcertants va-et-vient dans la lecture. Ensuite par le fait que les aspects anecdotique, fictif, critique et métalangagier se renvoient constamment la balle.

Pour compléter la mosaïque nous trouvons mêlés au texte premier un grand nombre de passages en majuscules, constituant des citations en différentes langues, provenant de toutes sortes de textes et dont le lien avec le récit autour invite à un jeu de découvertes continuel. Un exemple : à la page 183 figure le début de *Locus Solus* de Raymond Roussel, entouré de fragments de conversation sur la directrice de galerie Illeana Sonnabend. Or, on sait que le parc de Martial Canterel est aussi une sorte de galerie en plein air, et la phrase qui suit la citation 'combine' Illeana, Roussel et le livre qu'on est en train de lire : « Elle parle plusieurs langues et les confond un peu. » Citons encore la phrase suivante (p.123), qui commente sa propre nature : « Or, l'efficacité de la notion d'intertextualité, c'est qu'elle frappe d'impertinence la question métaphysique par excellence qui est celle de l'origine. » C'est aux différents niveaux du livre qu'on retrouve cet auto-commentaire (pas dénué de contradictions) et une réflexion sur sa visée.

Pour résumer l'errance des trois premiers livres des « Églogues », voici un passage qui à sa façon, prenant le 'contexte' comme un « facteur de polysémie », trace les contours de l'entreprise, mais où, d'autre part, la fin de la phrase ne laisse pas de remettre le tout en question (p.275, nous soulignons) : « l'histoire, la géographie, l'étymologie, l'anagramme, la biographie, l'actualité, l'érudition la plus folle, la coïncidence, le précédent, jusqu'à l'erreur une seule fois commise, toutes les marques, claires ou moins claires, que d'autres ont laissées dans l'infinie forêt des associations, tous les signes, enfin, de la cohérence précaire, échevelée du monde, ouvrent *à travers* l'espace et le temps de merveilleux *passages* où *s'échangent*, défiant la mort et ses vertiges, réponse patiente et méticuleuse à la folie, à l'oubli et au man-

que d'amour, les petits caractères noirs, serrés, étonnamment réguliers, d'une *seule et longue phrase sans césure*[23], comme dirait le pauvre Duane, *à jamais inintelligible.* »

Été

Été est signé Jean-Renaud Camus et Denis Duvert (cf. l'auteur Tony Duvert). Le sous-titre est « Travers II », ce qui indique déjà le lien étroit avec le livre précédent : c'est le journal d'une seconde semaine à New York, récit de départ sur lequel se greffent toutes sortes d'autres énoncés, principalement des citations et des notes. Si la première semaine était datée (mars 1976), cette précision manque ici, de sorte qu'on ne peut pas dire avec certitude s'il s'agit de deux périodes qui se succèdent immédiatement dans le temps. Pourtant le début d'*Été* paraît enchaîner avec la fin de *Travers* (« reprise de la scène de la veille », p.13), et il est bien question d'un séjour de deux semaines (cf. p.304). Pourquoi alors cet escamotage de la date précise? La raison pourrait en être qu'en ce qui concerne *Été* le récit de départ fonctionne beaucoup moins comme vraie 'base' que dans le cas de *Travers*. La première cause en est que les notes prises aux U.S.A. sont élaborées après et que des remarques parfois fort détaillées, concernant la période intermédiaire ou bien appartenant au présent de la narration, se mêlent au récit 'premier', sans que les limites soient toujours bien claires.

Cette perturbation d'une temporalité nettement fixée est aggravée par l'insertion des citations, changeant de registre de phrase en phrase, sautant d'époque en époque, créant ainsi une sorte d'achronie (selon la terminologie de Genette), un été suspendu où il convient de lire 'été' aussi comme participe : ce qui a été, le passé.

En ce qui concerne les notes, il faut remarquer que celles-ci perdent pour une grande partie leur fonction antithétique ; au lieu de saper, par une réaction hypertrophique, le récit premier, elles 'l'oublient' et continuent en toute indépendance après un rapide départ, se ramifiant à leur tour suivant la complexité des greffes. Ainsi on retrouve aux deux niveaux les mêmes énoncés, se faisant écho, se renvoyant la balle (l'image du tennis insiste toujours). A la page 80 par

23. Souligné dans le texte.

exemple on retrouve les périples à New York dans la note (autre cas pareil, p.235) ; à la page 36 les propos concernant Mister Travers et Lady Ava passent et repassent du niveau 1 à la note, compliquant ainsi le mystère de leurs activités ; tandis que dans *Travers* les énoncés en majuscules ne hantaient que le texte premier, ici on les trouve également dans les notes. En outre il y a maintenant un certain équilibre entre l'espace occupé par les notes et le reste du texte. Ou plutôt, il faut dire que cet équilibre s'instaure peu à peu, se gagne sur un début qui forme la transition avec *Travers* : au début le texte s'enfonce vite dans la note, par le moyen d'un appel quasi irrésistible en forme de devinette (p.14). Dans ces notes commencent alors à s'ébaucher les bribes de récit qui reviendront ensuite au premier niveau.

Quant au contenu, la thématique élabore celle des livres précédents : on pourrait parler d'un essai d'embrasser la réalité et l'imaginaire dans leur entrelacement constamment changeant. En avançant dans le livre, l'alternance des sujets devient de plus en plus saccadée, tandis que les phrases elles-mêmes gardent leur élégance classique. Le texte commente ce mécanisme d'après Barthes (p.202) : « Ce que le livre de Denis Duparc démontre brillamment, c'est que toute la puissance narrative est venue se réfugier dans l'unité flaubertienne par excellence, la phrase, curieusement laissée intacte par le démantèlement du roman ; il apparaît alors une nouvelle catégorie, que l'on pourrait appeler le micro-récit, le récit minimal : toute une vie dans une phrase. » Et pour la lecture vaut le précepte suivant (p.55) : « Ce qu'il faudrait c'est que de chaque phrase on se demandât quel est son rapport, quel est l'ensemble de ses rapports, avec tout le reste ; de chaque mot ». Travail gigantesque que chacun n'accomplira que fort imparfaitement, démontrant ainsi la 'puissance' du texte (400 pages, chacune présentant une vingtaine de micro-récits, avec des répétitions, certes, mais qui ne font que multiplier les liens)[24]. En ce qui concerne l'enchaînement, on trouve encore une précision importante (p.202 et encore une fois p.356) : « Des liens multiples apparaissent, qui tissent un réseau que le savoir ignore mais que le désir irrigue après l'avoir fait naître. » La lecture complique le cheminement : « Tout lecteur multiplie ou caviarde le texte des branchements non programmés de sa propre culture »

24. Ayant répertorié ces quelque 64.000.000 de liens, on pourra s'attaquer aux mots.

(p.364). Lisons aussi : de son propre désir, de sa propre imagination. Car c'est d'abord et surtout le désir qui se manifeste selon « l'oscillation métaphoro-métonymique » dont parle G. Rosolato[25]. Les accouplements et ruptures miment les fixations et l'errance du désir. La répétition (obsessionnelle) de telles phrases, tels mots, tels noms dessine une figuration du travail inconscient. Ainsi ce système empêche le texte de se refermer sur soi : « Chacun des éléments distingués peut, certes, se prêter à une dialectisation représentative, mais ce qui importe, c'est ce principe de connection comme tel qui, 'oubliant' les effets de sens, maintient l'oeuvre ouverte à la production désirante » (p.378). Revenons au contenu des énoncés.

On s'est déjà aperçu qu'il y a un vaste réseau 'théorique' allant de l'autocommentaire (parfois contradictoire, comme on l'a vu) et de l'insertion de propos d'autres critiques sur les « Églogues » à une théorisation plus générale concernant la littérature, l'écriture, la logophilie, le sujet et son désir, etc. Répétons qu'il s'agit d'une partie intrinsèque du livre à cause des multiples concordances avec les autres niveaux. Le voyage à New York et les nombreux liens avec d'autres personnes qui se font là-bas comme à Paris (donnant lieu à des visites d'expositions, des discussions sur l'art, des pratiques homosexuelles, des expériences avec différentes drogues, etc) se répercutent dans une intertextualité fictionnelle : le livre se présente comme un recueil de manuscrits déchiffrés par une police secrète, qui cherche à détecter une mystérieuse conspiration, des réseaux clandestins, une sorte de 'French connection' (cf. la présence de ce mot dans la citation ci-dessus). L'intertextualité proprement dite réside surtout ici dans les innombrables références aux romans de Robbe-Grillet.

On peut conclure au niveau général qu'il faut lire le livre comme une vaste entreprise de sape contre des écritures garantes de l'ordre traditionnel.

L'importance de l'intertextualité se remarque aussi quand on regarde toute la constellation de textes littéraires qui se présente selon des citations spécifiques ; celles-ci sont accompagnées d'une série de remarques concernant la vie de leurs auteurs (fixant surtout ces points

25. Guy Rosolato, *Essais sur le symbolique*, Gallimard, 1964.

où la biographie se pénètre d'éléments fictionnels, mythiques). On trouve entre autres Carroll, Melville, Ramuz, Chateaubriand, Proust, Woolf, Joyce, James, Nabokov, Poe, Duras, Perec, Roche, Pessoa, Roussel, Brisset, Wolfson, Camus – Albert – Leiris, Simon, Sand, Barthes, Loti, Gide, Maupassant, Flaubert, Virgile, Théocrite, Mann, Ricardou, Verne ; entre eux s'établit un vaste champ de combinaisons autour de certaines notions-clés (l'été, la mort, les masques, la conception de la littérature, etc.), et de noms propres privilégiés, comme l'Inde ou Venise. Le livre par là accentue sa généalogie. Un texte n'existe, ne prend sa force que dans le champ culturel d'où il surgit. Ses choix dans ce domaine, ses points d'attache, dessinent la spécificité de son imaginaire.

Des réseaux parallèles s'établissent dans le domaine de la musique avec une prédilection pour l'opéra (Mahler, Wolf, Berg, Duparc, Debussy, Ravel, Händel, Monteverdi, Verdi, Boulez, Wagner, etc.) et dans celui de la peinture (Monet, Canaletto, Cézanne, Léger, Duchamp, Man Ray, Matisse, Rauschenberg, Johns, George et Gilbert, Warhol e.a.)[26]. Et ces réseaux communiquent aussi entre eux, évidemment.

Un thème récurrent supplémentaire chez Renaud Camus est l'histoire des différentes maisons royales. Il semble alors donner la préférence aux anciens rois du Balkan dont les tribulations paraissent mieux se situer dans un monde d'opéra et d'opérette que dans une réalité politique (et depuis, l'auteur a élaboré avec virtuosité cette thématique dans *Roman Roi* et *Roman Furieux*). Pourtant il parle aussi longuement de Louis II de Bavière, par exemple, et de la reine Astrid de Belgique ou encore du Prince Charles d'Angleterre à l'occasion de son mariage dont l'impact mythique n'est pas moins insistant. A travers ces récits morcelés reviennent toujours les motifs de la mort, de la folie, de l'exil, des lents mouvements figés par les après-midi d'été. Il faut d'ailleurs noter que la problématique politique et sociale actuelle ne manque pas de s'introduire dans l'ensemble : l'affaire Jonestown, la

26. A deux exceptions près (p.24 et p.87, plutôt drôles que convaincantes), Renaud Camus ne va pas jusqu'à introduire la figuration musicale ou picturale dans le livre telle qu'on la trouve, par exemple, chez un Maurice Roche.

torture à travers le monde, la situation au Cambodge, les enfants maltraités, le racisme, par exemple, qui, placés dans ce contexte, en reçoivent un éclairage particulier : « Il s'ensuit naturellement qu'il n'y a pas de rupture de substance entre le livre et le monde, puisque le 'monde' n'est pas directement une collection de choses, mais un champ de signifiés : mots et choses circulent donc entre eux de plain-pied, comme les unités d'un même discours, les particules d'une même matière » (p.39).

Sans vouloir être exhaustif, nommons encore comme réseaux complémentaires qui traversent le livre, le récit des grands voyageurs, les précisions curieuses sur les vedettes de l'écran et le récit d'autres voyages du (des) narrateur(s), en Grèce par exemple, thèmes qui se laissent comprendre comme d'autres spécimens de la traversée et de l'exploration des signes.

Roussel en Été

Revenons un moment au domaine de l'intertextualité littéraire pour donner une illustration détaillée des mécanismes du livre. On pourra voir ainsi comment les références à tel auteur se répartissent sur le texte et quelles sont les lois précises qui sur une page donnée président à l'insertion. Raymond Roussel est un exemple représentatif, choisi aussi parce que pour lui nous étions à peu près sûr de repérer toutes les allusions[27]. Roussel occupe une place préférée dans l'univers littéraire d'*Été* à cause d'une parenté spéciale entre les deux auteurs : la mise en texte du désir et de l'imaginaire passent par un travail méticuleux sur les signes. Roussel a expliqué sa méthode dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres.* Or, comme 'appendice' des « Églogues » nous est annoncé un volume signé Denis du Parc s'intitulant « Lecture (Comment m'ont écrit certains de mes livres) ». La relation et la distance entre arts poétiques passent par l'écart et la ressemblance entre ces deux titres. Aux yeux de Camus, Roussel possède en outre certaines qualités particulièrement intéressantes : son appartenance à une famille liée à la noblesse de l'empire ; son homosexualité ; son usage de stupéfiants ; ses séjours en clinique ; sa 'folie'; son suicide ; ses voyages ;

27. Cf. Sjef Houppermans, *Raymond Roussel, écriture et désir*, Paris, Corti, 1985.

l'exotisme dans ses livres ; son admiration pour Loti et pour Verne ; sa vie 'cachée' ; sa visible recherche de l'ineffable. Voilà autant de traits qui le lient plus ou moins directement à d'autres personnages figurant dans *Été*.

Cette insertion peut se lire aussi dans un schéma de la dérivation des noms et des mots (*Été*, p.199) ; Roussel s'y trouve à deux extrémités, un peu comme dans les récits brefs de cet auteur, cherchant la voie de fiction qui permet de lier deux phrases (quasi) homonymes. Dans le schéma Roussel enchaîne sur Michèle Morgan (la star dont le vrai nom de famille est Roussel : cf. p.115) et *l'Arc* (un numéro important de cette revue lui a été consacré) pour arriver à sa doublure par ces deux derniers pas : « mon nez » (d'une évidence capitale pour un auteur nommé Camus) et Ney (la branche noble des parents de Roussel), passant par toute une série de termes intermédiaires élaborés dans *Été* : car, Otto, Renaud, Reno, Nero, Nemo, Monet, Monnaie ; on y détecte facilement le jeu des transformations. Ajoutons que dans la série des musiciens on n'est pas étonné de tomber sur Albert Roussel (p.86, 198, etc.), ni de trouver une mention des laboratoires Roussel (comparés à ceux de Roche naturellement, p.190) et pas moins d'arriver à Eric Roussel, l'historien, p.340 ou encore à plusieurs personnages nommés Russell ou bien Russel (et ainsi de suite). Cadet Roussel enfin est présent p.393 (on dirait que le numéro de cette page n'est pas dû au hasard), comme ailleurs la rousserolle qui imite si bien ses frères ailés (p.38). C'est le texte de Camus qui échafaude ici une fascinante famille imaginaire. Voyons maintenant la présence directe de Roussel dans *Été* sans entrer dans tous les détails.

D'abord il y a une suite sur la vie de Roussel concernant principalement son suicide à Palerme (avec une réfutation p.346 de la thèse selon laquelle il se serait brûlé la cervelle : p.109) : p.22, 81, 170 ; on y apprend entre autres que l'année de la mort de Roussel (1933) est la même que celle de Duparc : voilà Roussel lié à la série 'parc' aussi. Suivent des remarques sur la famille (p.58, 257, 302, 321, 356) ; on a vu que Ney se lie à 'nez' – or le mot se retrouve encore retravaillé p.405 : il s'agit d'une flûte de roseau « symboliquement considérée comme l'instrument substitut de l'âme » (et Roussel a écrit un poème intitulé *Mon Âme*).

Ensuite on trouve quelques autres détails de sa vie, comme le fait qu'il se servait de détectives pour la confection de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (p.288, cf. les policiers d'*Été*), et surtout des notes sur son grand amour de Venise, histoire construite par Georges Perec et qui figure dans le numéro de l'Arc (p.99, 165 : Venise, ville-clé dans *Été*). S'y ajoutent des détails biographiques empruntés à *Comment...*: le voyage sur la trace de Loti (p.51, 163), la crise lors de l'écriture de la *Doublure* (p.202). Une autre catégorie est constituée par certaines remarques critiques sur les livres de Roussel (*La Vue*, p.112 ; *Mon Âme*, p.296 ; *Nouvelles Impressions d'Afrique*, dont le système d'imbrication est certainement une des sources des « Églogues », p.379) et sur Roussel et Duchamp (p.258) ou bien des jugements généraux (« tout cela est roussellien » , p.130 ; « néanmoins, n'est pas Roussel qui veut » , variante d'une phrase de *Comment j'ai écrit certains de mes livres,* p.392). On peut dire en général que c'est plutôt le 'mythe Roussel' qui est mis en scène de la sorte.

Un autre groupe primordial est constitué par les citations : p.64 se trouve la phrase initiale du conte « Parmi les Noirs » : « Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard formaient un incompréhensible assemblage », assemblage à démêler donc comme pour *Été* (bandes, billard, etc. reviennent souvent, cf. par exemple p.363) ; p.162 nous pouvons lire une citation de *Mon Âme* sur un pâtre au théâtre (deux autres motifs de Camus) ; p.173 et p.183 mentionnent la rencontre entre Séil-Kor et Nina (*Impressions d'Afrique*) dont certains éléments comme l'amour, le tremblement et le nom de *Tulle* entrent en frayage avec le texte environnant parlant de copulations ou d'amour théâtral, de peur, de menaces, de *luttes* ; p.240 donne « Je prenais le mot palmier [...] » : il s'agit d'une illustration du Procédé roussellien exposé dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* ; p.251 présente le départ du Lyncée (*Impressions d'Afrique*), mot entrant dans le système de Camus ; p.282-284 se trouve le pedigree de Souann (*Impressions d'Afrique*) lié à la généalogie dans *Été*, à Swann aussi et par là à cygne, signe, Tristan, Gilberte etc. ; p.292 se lisent les reflets de *La Vue*, sorte de mise en abyme donc ; p.293 nous trouvons : « On dominait de là l'ensemble du vaste jardin » : il s'agit du Béhuliphruen dans *Impressions d'Afrique* ; enfin, p.318 on rencontre Canterel dans son *parc* (*Locus Solus*). Il s'agit donc de citations présentant des motifs qui sont également actifs dans

Été ou bien soulignant une parenté dans le processus d'écriture, tandis qu'il s'établit de subtiles connexions avec le contexte immédiat. Il s'agit là aussi d'un jeu, procédé qu'accentue une dernière série de renvois, rapprochant par exemple (implicitement) Carrousel et 'cas Roussel' (p.369), ou encore introduisant un docteur Roussel armé d'une seringue (dans ce dernier cas il y a une interférence aussi avec *La Prise de Constantinople* de Jean Ricardou).

Pour terminer, examinons dans cette dernière catégorie l'exemple suivant (p.246) :

> Man Ray l'aveva già fotografato in un travestimento femminile che ha carrattere ironico, ma poi rientra perfattamente nella poetica di Duchamp che in molte opere, e specialmente nel Grande Vetro, con sottile ambiguità ha giocato con l'ambivalenza dei sessi. Une main au-dessus des yeux, la rousse, elle, prend son temps pour observer le panorama dans ses moindres détails. [...] elle est la fille adorée d'un riche marchand d'Ussel, dans la Corrèze. Jouez, jouez donc, ce n'est pas de vous que nous parlons.

Dans notre petite collection figuraient le lien Duchamp-Roussel (inspirateur du Grand Verre)[28], Roussel chez qui la subtile ambiguïté dans l'ambivalence des sexes est connue, et la citation de la devinette proposée à Séil-Kor sur le chef-lieu de la Corrèze (p.284, 285). Or de cette rencontre naît une nouvelle[29] dilettante : la *rousse, elle* (fille d'*Ussel* en Corrèze. On a donc suivi l'incitation-emblème du livre (reprise de *Passage*), figurant ailleurs en italien : Giocate... Jeu gratuit, byzantinismes? Nous ne le croyons pas : jouer avec les signes est notre liberté *et* nous entraîne à en détecter les pièges cernant toute réalité. Le livre invite donc à ces constructions de rapprochement pour toute mention faite concernant Roussel, comme pour chacun des autres noms surgissant dans le texte : le plaisir de jouer est virtuellement infini. Ce que nous a appris de toute façon notre petit voyage, c'est que Roussel, selon

---

28. Cf. Sjef Houppermans, « Roussel surréaliste » , in *Virtualité et contradictions de l'avant-garde (Italie France 1909-1924)*, Paris, Corti, 1988.
29. Enfin, elle a déjà fait ses ravages dans la *Prise-Prose* de Ricardou entre autres.

ses multiples aspects, l'homme, l'oeuvre, le mythe, son influence, a été parfaitement intégré dans la grande machinerie d'*Été* .

Enfin, on pourrait dire que l'image de Roussel telle qu'elle apparaît ici, fonctionne d'une façon plus générale comme emblème des intentions de Renaud Camus. C'est que pour l'un comme pour l'autre il s'agit de s'écrire, de se trouver à partir (essentiellement) du langage déjà dit (Roussel s'est servi, comme matière première à soumettre à la machine du procédé, aussi bien d'extraits littéraires, de chansons populaires que de textes publicitaires, voire de l'adresse de son bottier).

Dans une interview[30] accordée par Michel Foucault quelque temps avant sa mort, à l'occasion de la traduction anglaise de son *Raymond Roussel*, l'auteur de *Les Mots et les choses* s'est exprimé de la façon suivante:

> nous vivons dans un monde dans lequel il y a eu des choses dites. Ces choses dites, dans leur réalité même de choses dites, ne sont pas, comme on a trop tendance à le penser parfois, une sorte de vent qui passe sans laisser de traces, mais en fait, aussi menues qu'aient été ces traces, elles subsistent, et nous vivons dans un monde qui est tout tramé, tout entrelacé de discours, c'est-à-dire d'énoncés qui ont été effectivement prononcés, de choses qui ont été dites, d'affirmations, d'interrogations, de discussions etc. qui se sont succédé. Dans cette mesure-là, on ne peut pas dissocier le monde historique dans lequel nous vivons de tous les éléments discursifs qui ont habité ce monde et l'habitent encore.

Selon nous, ces paroles concernent autant l'oeuvre de Renaud Camus que celle de Roussel. Or, Camus pourrait très bien souscrire aux paroles de Gilbert Lascaux dans l'Arc, « Roussel est nécessairement celui qui parle d'oeil »[31] (de la *Vue* à la Mort). Etudions donc à notre tour le lien entre le langage, le regard et la mort dans *Été* pour préciser ensuite qui oriente ce langage.

---

30. *Magazine littéraire*, juin 1985, p.100 sqq.

31. G. Lascault, « Sept petites vues sur 'La Vue' » in *L'Arc*, no 68, 1977, p.37.

La mort l'été

Curieusement le roman *Été* est 'annoncé' sur la page hors-texte du même livre qui donne l'index de la série sous le titre *La mort l'été.* Finalement n'est resté qu'*Été* comme titre,[32] qui en tant que substantif et participe comporte aussi bien l'idée de la mort que celle de la saison estivale. En sourdine on peut encore entendre « Léthé » comme harmonique. La grande frénésie qui caractérise les activités dans le livre trouve sa contrepartie dans la constante référence à la mort. On a même régulièrement l'impression de la présence tangible (lisible) d'un au-delà du principe de plaisir, de Thanatos entraînant irrésistiblement les sujets vers le néant. Examinons d'abord de plus près le lien mort-été comme point significatif.

La reproduction du tableau « Été » de Monet au début du livre se combine dans un sens avec l'exergue provenant de Tony Duvert : « L'été passait, un peu moins clair chaque jour ». Chez Monet aussi le ciel est lourd de menace, il y a comme un voile de poussière qui pétrifie les choses. « La mort nous affecte plus profondément sous le règne pompeux de l'été » (p.350). C'est en effet toujours un cadre baroque, luxueux qui accompagne la mort dans le livre ; c'est souvent une mort poétique ou théâtrale ; l'on peut dire aussi que la mise en scène, d'une certaine manière, essaye de la conjurer. Voici par exemple p.21 : « Avec les fleurs les plus belles tant que durera l'été et que je vivrai ici, Fidèle, j'adoucirai ta triste tombe » (variante en anglais p.178) ; ou bien page 44 : « ce fut un bel été, fade, brisant et sombre,/ Tu aimas la douceur de la pluie en été/ Et tu aimas la mort qui dominait l'été/ Du pavillon tremblant de ses ailes de cendre. » Parmi d'autres occurrences signalons encore vers la fin du livre (p.410) : « Sommer lächelt erstaunt und matt – in den sterbenden Garten-Traum. » La mort se présente donc comme une sorte de séductrice dans son apparat de grande cérémonie ; elle est comme sacrée. Souvent se mêle à la comparaison mort-été un air sensuel ; on y sent « ces arômes touffus de cet été suspendu » (p.340), un peu comme dans le Paradou de Zola ; l'érotisme des adolescentes fiévreuses y interfère avec l'orage. Pourtant l'opposition restera active

32. Ou bien faut-il comprendre que ce livre n'est pas (tout à fait) ce qu'il est ?

et recreusera le récit : « Il se produit alors une antithèse terrible entre la profusion tropicale de la vie extérieure et la noire stérilité du tombeau. Nos yeux voient l'été et notre pensée hante la tombe » (p.288). La mort, si elle prend peut-être son point de départ au coeur de l'été, se propage pourtant d'une façon beaucoup plus générale sur le livre.

D'une part une longue série de morts illustres revient à presque chaque page du roman, et d'autre part l'art (et l'écriture en particulier) est consubstantiellement lié à la mort. C'est surtout cette dernière circonstance qui impose l'importance globale du thème. Ainsi p.309 : « Je veux dire que l'écriture nous rend à la mort. » Ceci doit se lire probablement selon l'insistance du principe de mort dans le texte, caractérisé par la dispersion et la dissémination. Cependant, une régression moins radicale paraît déjà induire l'instance létale : « La mort, c'est le nom-de-la-Mère » (p.385). En d'autres termes (et pour garder le vocabulaire lacanien qu'*Été* cite et mime) : si la « sublimation » textuelle implique ses voies régressives, en pratiquant une invasion de l'aire symbolique par les dit-mensions de l'imaginaire et du réel, ceci ne va pas sans le risque majeur, sinon calculable, de la rencontre de la mort. Ainsi le texte peut répondre à la définition suivante : « Rien, donc, ici, qui ne désigne et vérifie, comme on passe le doigt sur une plaie béante, la perte incicatrisable : arrachement d'un Eden imaginaire, absence de l'autre en sa présence même, cri d'horreur à la face du réel, c'est-à-dire du mal » (p.366). Oui, « La mort nous guette au tournant de chaque phrase » (p.194). Il faut donc tromper la mort : montrer qu'elle n'est pas rien ; l'inscrire dans les règles : les séries, les dates, les coïncidences (ainsi en se servant du 13, « qui paraît être dans les « Églogues » le chiffre de la mort [...] », p.21).

La mort en deviendra de moins en moins *réelle* (et cet autre moyen de dé-réalisation qu'est l'incorporation selon Abraham est également exposé dans le livre : p.131). Jones et Moro, les enfants de Mahler et les fils des impératrices Eugénie et Sisi, la reine Astrid ou encore la chienne Vania : tous meurent selon leur légende. Et s'il est vrai que « nous aimons qu'il en soit ainsi : le simulacre du représenté, c'est la légèreté de la mort. Il n'y a que des représentants ; la mort n'est rien. Mais ses représentants encore moins que rien » (p.232) – s'il est vrai que le texte est cette négativité, celle-ci se lira aussi comme refus, refus par exemple de ne pas inscrire la mort-limite. On pourrait ainsi

considérer l'exemple de Maurice Roche (p.32) : « Serai-je le dernier qui s'arme pour les morts? » aurait été l'indication donnée par l'auteur de *Macabré*, et Camus vient donc prendre la relève.

Il n'y a qu'un pas de la mort à la folie : les pères perdant leurs filles s'égarent, les rois fous se suicident, la schizophrénie de Wolfson veut être « saturation » et « suturation » (p.308) du langage contre la mort, l'incorporation met les mots à l'abri du deuil et risque d'ouvrir sur le deuil de soi-même. Les grandes folies de l'histoire et de la littérature se rencontrent dans *Été* pour lui imprimer sa marque : les rois et les stars, Orlando et Tristan, Louis II et son frère, William Wilson et son collègue du « Horla », leur délire mime le texte : « il parlait sans cesse et sans suite, avec une fébrilité frénétique, et mélangeait à des récits obscènes d'une précision dont elle n'avait que faire de vagues souvenirs de vacances en Grèce, le tout noyé, sous le signe de la mort, dans un vertigineux fatras historico-intellectuel » (p.237). Mais cette allure de fou, cette marche de travers a son but stratégique comme celles de Tristan ou encore de Wolfson. L'écriture doit être schizophrénique, si « les schizophrènes se distinguent des témoins par la prédominance de mécanismes associatifs jouant sur le *signifiant* (contraintes phonologiques et syntagmatiques) ou sur le *référent* (associations idiosyncrasiques renvoyant à des éléments autobiographiques précis) au détriment de contraintes du niveau du *signifié* [...] » (p.347 ; cf. encore p.286). L'écriture est un délire réglé contre les affres du réel : « Car si des règles folles, et précises comme la folie, n'étaient là toujours pour nous contraindre et nous maîtriser, pourrions-nous jamais produire autre chose qu'un long cri d'amour, d'horreur et de désespoir, sur la base continue du malheur? » (p.383).

Le mécanisme-clé de cette écriture paraît être la citation : « la citation, c'est la porte ouverte à la folie ». Disons avec Antoine Compagnon[33] qu'il s'agit ici d'un emploi moderne, sériel, de la citation (comme chez Joyce, longuement présent dans *Été*, bien sûr). Celle-ci devient « symptôme » à l'opposé de ses différents emplois traditionnels[34]. Compagnon esquisse aussi les conséquences de cet emploi

33. A. Compagnon, La seconde main ou le travail de la citation, Seuil, 1979.

34. Ibid. p.79 et 334. Comme emplois traditionnels Compagnon distingue l'indice, l'icône et le symbole.

« moderne » de la citation pour la position du sujet dans le texte : « Mais le sujet du symptôme n'en est pas un, il n'est pas vraiment sujet, car il n'est pas *un*, mais dispersé, éclaté, éparpillé : il est effet de discours, c'est-à-dire sujet *au* symptôme[35]. » Dans ce qui suit il s'agira pour nous d'interroger la pertinence de cette affirmation pour *Été*. Remarquons d'emblée que pour la folie, le livre (le sujet du livre) l'attribue plutôt au *frère* : « Certes le nombre de mots que s'interdisait votre frère, de noms propres qu'il refusait de prononcer, par exemple, a considérablement diminué : il a fait beaucoup de progrès de ce côté-là. En revanche, la cohérence de ses propos semble s'amoindrir régulièrement, les sautes de discours vont croissant, et c'est cela qui me préoccupe, je ne vous le cacherai pas » (p.327).

Narrateurs

Qui raconte donc, qui revendique ces paroles? Qui soutient ce discours ? Examinons d'abord les aléas de la situation narratrice. Dès le début, une première instance de narration se présente qui n'est pas identique aux noms d'auteur figurant sur la couverture ; elle ménage plutôt, avec plus de raffinement, un léger décalage à leur égard (n'oublions pas que la mention auctoriale trempe dans le jeu). On trouve donc p.13-15 'nous', spécifié ensuite comme « Je et Renaud ». Remarquons que ce nous-là se différencie également du couple à la fin de *Travers* dont *Été* paraît reprendre le journal : 'nous' y était Denise Camus et Duane (Marcus). Mais à l'intérieur d'*Été* aussi les changements de registre vont bientôt proliférer. Ainsi se heurtera-t-on à un large va-et-vient entre 'nous' et 'ils': dès la page 17 on lit « nos deux Parisiens ». En outre, en poursuivant la lecture on s'aperçoit que les différents 'nous' et 'ils' ne recouvrent pas (toujours) les mêmes personnages : les prénoms font une sarabande continuelle. Si le narrateur est difficilement saisissable en tant que personne, il l'est encore dans le temps et l'espace. Il s'y crée plusieurs dimensions, comme celle-ci sentant le pastiche (de tradition dans l'espèce) : « Comme tout cela me paraît loin, à relire encore une fois ces lignes dans ma petite maison

35. Ibid. p.397.

perdue au milieu des bois, si glaciale aujourd'hui malgré la saison » (p.48), ou bien il s'y ajoute des remarques comme « écrit à Paris » (p.141). Ce double registre reste mobile et sujet à l'extension : « Néanmoins comme je crains d'avoir oublié, plus tard, lorsque ma chronique les aura rattrapés, les événements que je suis en train de vivre, je les note également, entre parenthèses, puis entre crochets, s'il en survient de nouveaux durant la narration des précédents, ou doubles crochets, ou triples etc. » (p.260).

D'autre part une suite de remarques faites à d'autres niveaux s'ajoute au récit de 'base', un commentaire métatextuel parlant entre autres de l'écriture et de la composition du livre présent. Il y est fait mention du travail du narrateur[36], des éditeurs (p.80), des rédacteurs (p.141) ou encore des « transcripteurs anonymes » (p.264). Un va-et-vient, une certaine confusion entre ces différentes instances ne manquent pas de déboussoler le lecteur. Comme dernier ancrage (pas moins piégé que les autres néanmoins, ne serait-ce que par les allusions à la folie) celui-ci peut s'en tenir aux indications suggérant que l'ensemble constitue le dossier de la police qui a enquêté sur tous ces personnages (cf. p.141). Pour en revenir au récit 'premier' (si l'on ose dire), signalons encore qu'à côté des 'nous' et des 'ils' se présentent des 'vous' et des 'tu' comme sujets de la phrase (p.48, 139, 364 par exemple). Et, en effet, ces pronoms indiquent peut-être une ultime ingérence, celle du lecteur qui, à son tour, s'empare du texte.

Tout est fait pour installer une motilité continuelle ; de multiples transitions sont ménagées pour aller d'un discours à l'autre, d'une référence à sa semblable, d'un personnage à son sosie. Motilité incessante, décentrée qui propulse sans cesse l'écrit et la lecture qui ne sauraient s'accrocher à aucun repère stable. Le livre commente : « Plus un texte est pluriel, plus il présuppose une voix narrative mobile, contradictoire et désoriginée » (p.115), ou encore : « Il y a comme une voix narrative mobile qui est en train de scintiller à travers le jeu du 'je'. Pourquoi s'agirait-il de la voix de l'auteur? » (p.378).

---

36. Par exemple : « Le narrateur, ici, ne sait plus très bien, dirait-on, quel jour il a vu quoi » (p.87).

Il faut noter que ces pratiques auxquelles nouveaux-nouveaux romanciers et telquellistes avaient tant bien que mal initié le lecteur vagabond des années 70, dépassent chez Camus comme chez ces prédécesseurs le stade du jeu gratuit, des acrobaties formelles arbitraires. Les thèmes de la mort, de la folie, des longues errances exploratrices, de l'effervescence des contacts dans une métropole comme New York, des flux incessants et entrecroisés de messages que nous délivrent les médias, du réseau inextricable de l'univers culturel, se lient intimement au traitement que subissent les voix du livre.

Un exemple typique est fourni par la scène homosexuelle où les gais accouplements[37] entraînent maint échange de personnalité. Ainsi, entre les pages 53 et 65, a lieu une longue partouze variée pendant laquelle, concurremment à la manipulation des corps, le récit saute de personnage en personnage. On commence en groupe : « Denis, Gilbert, Walter, Georges, Renaud et moi sommes donc allés sans lui au *Toilet* » (p.53). L'endroit se présente tel un labyrinthe au-dessus de vastes entrepôts. Page 54 le texte se divise en deux colonnes pour décrire une scène *s-m* selon deux versions, dédoublant ainsi l'instance narrative, étape de sa mise en jeu. C'est un certain « Bruno » qui se lance dans la mêlée (p.57) se métamorphosant peu après en 'je' (p.60), voulant s'informer de ce que font les autres. Il resurgit (p.61) comme Arnaud, qui retrouve ces autres, « et essaie de décider avec eux de la suite des opérations [...] » . Mais c'est une longue et difficile entreprise, car il en manque toujours un. Aussi, lorsqu'il revient vers son ami à la casquette à carreaux, celui-ci s'est perdu dans la foule, et il ne le retrouvera pas. Il caresse alors « un garçon torse nu, très jeune, assez beau, large d'épaules, avec quelques poils blonds, courts, soyeux, sur des pectoraux ronds et saillants, très durs, et un sexe lourd que je sors de sa braguette et caresse un moment. » Et ce va-et-vient entre prénoms et 'je' continue. Les amis se perdent tout le temps et « nous n'avons plus une très grande conscience du temps » (p.62). Ainsi la soirée se prolonge interminablement, car chaque fois que nous sommes prêts à partir, quelqu'un a disparu, qu'il faut aller chercher, et alors le chercheur se perd, ou bien

37. Inutile de dire que le Sida, survenu depuis (au grand jour), y a sa place mythique préinscrite.

découvre des inconnus nouveaux qui l'excitent une fois de plus, de sorte que tous nos efforts pour reconstituer notre petit groupe ne font que l'effriter davantage.

Je et Renaud se retrouvent pour rentrer en taxi, mais cette journée de samedi ne se terminera pas sans que survienne, sur le coup de minuit, un certain Tom qui fait bénéficier le je (assez « symboliquement » remarque-t-il) de son septième moment suprême. Juste avant ce bouquet final, on lit, comme dernière citation du chapitre cette phrase de Roussel : « Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard formaient un incompréhensible assemblage. » On connaît la solution (Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, p.170) : « Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard » , c'est-à-dire la paraphrase du titre d'un livre, « Parmi les Noirs » , qui donne également son nom au conte de Roussel. Parmi les noirs, parmi les « Didots ou Garamonds se pressant dans les bas de casse »[38] : c'est là que se jouent les « allègres copulations » , celles de la lettre, ponctuant le sujet. Ou bien comme le dit *Été* : « Le premier paradoxe, c'est que celui qui écrit se trouve écrit » (p.381). Faut-il conclure de tout ceci qu'il s'agit d'un sujet perdu? Il convient d'y regarder de plus près.

Sujets

Une relecture patiente[39] de Freud fait apparaître le narcissisme originaire comme mythique, de formation comparable à l'androgyne de Platon. Tout sujet du désir ne surgit que sur fond d'identification[40] (celui qui a/n'a pas – comme l'autre – précédant celui qui est, qui croit être). Ainsi, exemplaire chez Freud, le rêve de la belle bouchère. « Dès lors que l'homme est toujours un enfant d'homme, soumis à la loi de la procréation, il est impossible qu'il soit sujet autrement que par fiction. »[41]

---

38. Lacan, *Ecrits*, p.258.
39. Celle, par exemple, de M. Borch-Jacobsen dans *Le Sujet Freudien*, Aubier-Flammarion, 1982, ici notamment p.145.
40. La théorie de René Girard concerne une situation spécifique dans ce contexte global.
41. Borch-Jacobsen, op.cit., p.146. Pour une prise de position à l'égard de Lacan voir p.149.

Si la littérature est refonte – et refente – du sujet, c'est de l'exploitation de cette fiction qu'il s'agit. Le texte nous dit quelque chose de « vrai » sur le sujet, à cause de son caractère fictionnel. Une fiction fragmentée – comme celle de Camus – relance sans cesse la malléabilité du sujet, sa permanente ouverture. Ce n'est donc pas de la mort du sujet qu'il s'agit, mais de son protéisme. *Été* peut dire : « l'idée d'un sujet cohérent et unifié est mise en question par les images discontinues et logiquement incompatibles d'une imagination désirante » (p.99). 'Je' suis sujet vagabond selon 'mes' projections et ceci non pas selon une réception de l'autre par quelque foyer intime, mais dans ce néant subjectal instauré par l'Autre. Le je est l'interstice, le bâillement qui permet à la porte de s'ouvrir sur l'extérieur, et ce *fors*[42] permet de dire qu'il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée.[43]

La survie du sujet se protège quand celui-ci renonce à s'exprimer : p.136 – (il n'y a rien à exprimer sinon une stase narcissique aliénante) ; et on peut alors conclure p.138 : « il parle peu de lui-même, mais il y pense beaucoup, et ses livres après tout n'ont pas de sujet plus important. » C'est que le livre, comme l'a souligné Roland Barthes, 'cité' dans le texte, est aussi « un espace pulsionnel, où il y a tout ce qui bouge dans le sujet » (p.144), permettant en deçà de la stase imaginaire le champ pervers « d'une littérature *achrienne*[44] inappropriable, inattribuable, inqualifiable, vacante » (p.154). Ceci peut se poser par aphorismes : « J'existe de moins en moins et je jouis de plus en plus » (p.260) ou encore « Loin du corps dispersé, le discorps est un corps multiple » (p.251).

---

42. Cf. Abraham et Torok, *Anasémies* I et la préface de Derrida « Fors » . Le deuil peut être symptomatique pour cette invagination de l'autre dans le moi.

43. Chez Musset, l'autre atout de la marquise s'appelle ... Camus. Autre exemple : « [...] le pianiste jouait, pour eux deux, la petite phrase de Vintueil qui était comme l'air national de leur amour. Il commençait par la tenue des trémolos de violon que pendant quelques mesures on entend seuls, occupant tout le premier plan, puis tout d'un coup ils semblaient s'écarter et, comme dans les tableaux de Pieter de Hooch qu'approfondit le cadre étroit d'une porte entr'ouverte, tout au loin d'une couleur autre, dans le velouté d'une lumière interposée, la petite phrase apparaissait, dansante, pastorale, intercalée, épisodique, appartenant à un autre monde. » Signe inscrivant le cygne (Swann) et son désir – motif repris par *Été* .

44. « Gay » , donc.

Le pôle contraire est mis en scène aussi comme piège et danger constant. Ainsi le paranoïaque qui note : « [...] où j'écris frénétiquement ceci, moi, MOI, la dernière voix et la dernière chance de la Vérité » (p.194). Ainsi encore la mise en scène de la menace du double – Poe, Gogol, Nabokov e.a –, à quoi répondent les mots de Rank disant que « l'angoisse du double [peut être] contournée par la dérive éternelle du corps des signes » (p.394). Si le narrateur peut viser à « grouper en un même tableau toutes sortes de données hétéroclites relatives à ma personne pour obtenir un livre qui soit finalement par rapport à moi-même, un abrégé d'encyclopédie [...] » (p.268), c'est à lire aussi avec le clin d'oeil qu'implique la phrase suivante : « Désarmés, comme *Bouvard et Pécuchet*, incapables de nous percevoir plus longtemps comme sujets constitués face au fourmillement innombrable des faits, des convictions, des discours, nous avons cherché au monde et à nous-mêmes, du côté de l'écriture, dans une mécanique maniaque de mots, de renvois, d'échanges, de substitutions, une cohérence fraîche, avérée, méticuleuse et dérisoire » (p.229).

On peut donc conclure que malgré l'accent mis sur la multiplicité, les échanges, le dialogue ou plutôt le polylogue, c'est tout de même un sujet qui cherche ainsi à se dire – ultérieurement, ou, mieux, simultanément, voire consubstantiellement. Narcisse a la peau tatouée de tous ses désirs de rencontre ; son derme n'est, n'a jamais été, que ce tatouage.[45]

Noms

Pour préciser quelque peu cette problématique, prenons comme ultime instance de cette altercation du mien et de l'Autre qui le constitue le Nom Propre. Le nom propre est un exemple-clé de l'oscillation constante dans le texte entre le narcissisme et le dialogue. Il y a un mouvement de va-et-vient qui projette le nom sur tous les chaînons du réseau scriptural, se l'appropriant et s'y engouffrant à la fois.

---

45. Une peau n'est jamais lisse ; cf. ce que Michel Serres écrit sur Bonnard dans *Les cinq sens*, Grasset, 1985.

Le texte de la couverture précise : « [les noms sont] indices, sans doute, d'identités floues, prêtes à lâcher, et d'un *roman du nom.* Or, le nom propre, dit Barthes, « c'est la voie royale du désir ». Mais Blanchot : « Je me nomme : c'est prononcer mon chant funèbre. »

Lisons alors l'histoire de l'archi-nom, Renaud Camus. Renaud figure dans le schéma exemplaire de la page 199, à un endroit légèrement (mais essentiellement) décentré. Ce noyau se présente ainsi :

	DAUPHIN(E)
	RENAULT
OTTO OTHON	RENAUD
	RENO
	NERO

En fait ce schéma donne plusieurs indications sur la façon dont le nom concurremment envahit la langue et en est (re)pris. Renaud, dans le livre, s'empare des attributs et des histoires de ses homonymes (celui du Tasse et de Händel, alias Rinaldo ; le chanteur populaire ; le héros de Montauban) et s'y fictionnalise ; d'autre part, il glisse vers les choses par un 'nom' comme Renault, qui désigne l'objet standardisé, robotisé, fabriqué en série plutôt que tel baron de l'industrie. Pourtant, comme on sait, la publicité fait tout pour 'personnaliser' la bagnole-fétiche (dissimulant l'idée que tout conducteur y roule vraiment 'à tombeau ouvert') : ainsi les différentes appellations évoquant tout le champ de l'imaginaire. Ici par exemple Dauphine, qui devient un véritable sobriquet du 'je' (cf. p.76, 155, 185) et qui, comme 'lupin', ouvre sur d'autres séries. 'Othon' et 'Otto' constituent de leur côté une seconde variante de la 'remise en nom' de l'objet.

Mais reprenons l'itinéraire de 'Dauphine': si d'une part ce mot donne lieu à une significative féminisation, d'autre part il permet de rejoindre le monde des animaux, mais là encore par voie indirecte, par subterfuge, vu que le dauphin est d'abord présenté comme emblème, figuration typique où l'objet se fait nom. Cet emblème est dans un premier moment celui du fameux Aldo Manuce (p.290), mais encore celui de la maison Thames and Hudson (p.35, concernant un livre sur Joyce). Ensuite, bien sûr, surgit le gracieux poisson : « Voici, en bonds légers, le cou velu de soie, la face courte et camuse, chiens de mer à la

marche agile, les dauphins qu'aiment tant les Muses ». La joie de la phrase fête comme une miraculeuse réunion : Renaud-Dauphine rejoint par court-circuit l'animal qui est camus par excellence et dont les muses font grand cas ; le fait que Manuce aussi anagrammatise le nom entérine et fixe l'image du désir, 'delphis delphikos'.

Sans vouloir être complet, suivons encore un moment le nom de famille Camus pour voir comment cette famille se dilate. D'une part le mot est exploité pour son allusion au nez (Gogol, Ney, Monet, etc.). Puis ne manquent pas un grand nombre d'anagrammes, ainsi : Macus, Duane Marcus, Yrma Sumac, la Sumac, Ranuce Dumas, Sumac Aparu, Marc du Saune etc.[46] Mais, évidemment, les différents Camus qui ont fait plus ou moins histoire reviennent également, que ce soit cette Madame Camus portraiturée par Degas (p.104), le cinéaste Marcel Camus (*Orféo Négro*), ou bien le boutiquier de Combray dans *La Recherche* (là où se concentre l'été, p.62 ; là où se trouve le *sel*, p.129). Ce sont pourtant les homonymes-auteurs qui méritent une attention toute spéciale. Il y a d'abord bien sûr Albert Camus, auteur de *l'Été*. Entre *Été* et *l'Été* il y a des traverses, des liens, des passages, et on pourrait gloser sur une méditation apparentée quant à la terre, la mort, l'art, la lumière, etc. Pourtant on ne trouve pas de véritables citations et *Été* paraît bien vouloir se donner surtout comme un texte plus 'indéfini'. Peut-être que cette lecture s'appuie sur une critique de Camus, un double sens introduit dans le titre ; ainsi on lit p.50 : « Le plus étrange, dans cette histoire de retour, c'est que le besoin de Camus qu'il révèle n'est pas celui d'une pensée mais d'une attitude. »[47] La question (p.278) reste ensuite ouverte : « Et quelles sont les raisons profondes de ce retour à Camus ? » Et puis c'est encore chez Barthes que le tout se met peut-être à glisser (cf. l'anecdote p.172). Un enchaînement ludique se trouve énoncé p.285 :

> Il ressortait en effet des propres réponses du nez qu'il n'y avait rien de sacré pour cet homme. A commencer ici par le nom

---

46. Et, frénétique, tout ce monde *use de came*. Disons qu'on est 'herbé' (ou encore *R.B.*, p.158 – passant donc par Barthes) ainsi que le propose Camus. Disons 'hersé', blasonnant à son instar.

47. On pense notamment à la section de *l'Été* intitulée « Retour à Tipasa ».

même de '*l'auteur*' qui semble renvoyer avec rature et ironie à celui du romancier trop oublié du XVIIe siècle et à celui de l'auteur de *L'Envers et l'Endroit*. Je ne suis plus qu'été, et midi de l'été...

Une citation d'Albert Camus prise dans le dernier texte nommé pourrait peut-être servir d'exergue à *Été* : « Il n'y a pas d'amour de vivre sans désespoir de vivre » .

Mais il y a un autre renvoi qui se remarque ici : celui à Jean-Pierre Camus, l'évêque de Belley, grand producteur de romans et de nouvelles, dont Coulet[48] dit qu'il écrit « d'un style fleuri, surchargé de métaphores, abondant en jeux de mots même dans les passages les plus graves » et que « cet évêque indulgent et optimiste est un des authentiques précurseurs du roman noir. » Sur ces différents terrains Renaud Camus se montre son digne successeur.

N'y aurait-il pas en plus une présence secrète? Les noms des 'auteurs' Jean-Renaud Camus et Denis Duvert ne renvoient-ils pas aussi à ce Jean-Denis-François Camus, vicaire général du diocèse de Nancy, qui annonce en 1795 à Constance son livre *Voyage fait en Italie pendant les années 1791, 1792 et 1793* ? On n'a pas retrouvé ce texte, resté probablement à l'état de manuscrit ; seuls nous restent deux exemplaires du 'Prospectus' écrit pour le présenter et lancer une souscription. Le ton qui se dégage de cette présentation est proche de celui de Renaud Camus voyageur.[49] « Il Voyage dovebbre essere un saggio di scrittura felice oltre che di profonda erudizione », conclut G. Toso Rodinio[50]. Si notre lecture nous a conduit dans une région d'ombre ouvrant sur des horizons inconnus[51], exploration à laquelle invite d'ailleurs *Été*, le livre contient aussi un ultime renvoi explicite, plongeant la pseudo-filiation

---

48. H. Coulet, *Le roman jusqu'à la Révolution*, A. Colin, 1967, p.157-160.

49. Cf. par exemple son *Voyage en France*, P.O.L. 1981 et ses *Notes sur les manières du temps*, P.O.L. 1985.

50. Toso Rodinio, Giuliana : « la curiosa storia di un 'voyage' del 18e secolo » in *Lo scrittore e la città*, prés. G. Barbieri, Slatkine, 1982, p.245-264. Cf. aussi P. Fiel, « Jean-Denis-François Camus, Vicaire général de Nancy, Evêque nommé d'Aix-la-Chapelle (1752-1814) », in *Revue historique de la Lorraine*, 1939, p.13-64.

51. Op.cit., p.264 : « La speranza che in qualche biblioteca, fra manoscritti polverosi e non catalogati, posso nascondersi il prezioso manoscritto tarda à svanire tutto » .

du nom dans des lointains mythiques. Nous pensons au personnage de Cadmus dont le nom revient au moins cinq fois dans le texte[52]. En deçà de toute histoire de peste, de sphynge et d'aveuglement, le fondateur de Thèbes fut aussi un inventeur de langue. « Les Parques, à vrai dire, auraient inventé sept lettres, dont toutes les voyelles, et au fils de Nauplios ne seraient dues ainsi que les autres : Cadmus, quant à lui, tout en laissant *alpha* à sa place, à cause de la signification et de l'importance de l'*aleph* dans sa propre langue, transforma leur ordre » (p.356). Inventer sa propre langue par un vaste jeu de transpositions, de redistributions, de mises en réseau et sur orbite partant de la culture et de la littérature héritées, n'est-ce pas là le noyau de l'entreprise de Renaud Camus?

Le livre réfléchit sur cette situation du nom propre à l'aide de textes théoriques cités (Barthes ; Derrida, *Glas* ; Cixous, *Prénoms de personne*) ou encore d'expériences onomastiques littéraires (Pessoa, Levet etc.). Ainsi peut être formulé l'énoncé suivant : « Un texte n'existe, ne résiste, ne consiste, ne refoule, ne se laisse lire ou écrire que s'il est travaillé par l'illisibilité d'un nom propre » (p.294). Rien ne lui est propre, au sujet, surtout pas son nom, indice de sa dépendance généalogique. Pourtant, ce nom propre marquant la place absente du sujet permet d'activer l'impropre de la langue. Le nom propre est illisible, car il est le signifiant pur, qui dynamise le texte, fait exister le texte comme vêtement multicolore et diapré de la subjectivité, masque ne déguisant rien. « Pessoa, en portugais, signifie *personne* ; qu'on veuille bien se souvenir qu'en latin *persona* veut dire *masque* » (p.36), à rapprocher de ces héros mythiques qui tirent l'épingle du jeu en se déclarant « Outis » ou encore Némo. « Le grand enjeu du discours – je dis bien discours – littéraire : la transformation patiente, rusée, quasi animale ou végétale, inlassable, monumentale, dérisoire aussi, mais se tournant en dérision, de son nom propre, rébus en choses, en noms de choses » (p.335). Narcissisme fétichiste, si l'on veut, mais, par voie de sublimation, aussi, par là même, dialogue inlassable avec le monde qui fait qu'un sujet prenne sens[53].

---

52. P.155, 223, 356, 378, 385.

53. Cf. Claude Morali, *Qui est moi aujourd'hui*, Fayard, 1984, p.203 : « le Moi peut se dire comme une unité de transferts sans précédent, sans cesse à la recherche d'un précé-

« Mais de ce fait, le nom prend corps. Il se fait écriture. Il trouve lieu où le travail de la perte produit un propre et se construit un être-là » (p.337).

---

dent qui apparaît tel seulement parce qu'il anticipe une répétition à l'infini, et rétrograde. »

P.A. OU LE *LIVRE* SELON CAMUS

Repose oh Phydilé...
Duparc/Leconte de Lisle

Renaud Camus a longtemps annoncé une suite de la série des *Églogues*, qui aurait dû comporter 7 volumes, mais il paraît préférer laisser cette issue en suspens, ce qui correspond à une certaine logique car les quatre textes parus peuvent très bien se lire comme un tout qui répond à une économie précise d'écriture selon son échafaudage tout en échos, redoublements, déviations et retours où la fin de l'été se retrouve dans ses fruits et s'absente dans ses futures brumes. La mise en question de l'auteur ne s'y signale pas seulement dans la pléthore des signatures ; elle se solidifie également dans une écriture qui répond au titre de l'ensemble, 'gerbe' de textes venant d'ailleurs. Il s'agit en effet surtout d'un vaste collage de citations provenant de tout bord, de textes littéraires aussi bien que de discours divers, en plusieurs langues et proposant maints niveaux de style, errances où la source ne se repère souvent pas facilement, textes qui constituent l'écrivant tout en l'aliénant, où l'auteur glisse sa biographie entre les décors d'autrui et s'aperçoit comment cette voix de l'autre le dit et le dissémine à la fois. Tous les éléments de ces textes vont participer en outre à un vaste jeu de mixage et de combinaisons multiples saturant à outrance le sens de l'écrit qui semble fuir ainsi son abîme central de perte et de vacuité.

Les deux derniers tomes des *Églogues* avaient déjà été publiés par P.O.L. et toute l'œuvre ultérieure de Renaud Camus paraîtra chez ce même éditeur, qui fonctionne d'abord dans le cadre de Hachette et ensuite de façon indépendante. Le lien entre Paul Otchakovsky-Laurens et Camus sera toujours très intense et c'est grâce à cette collaboration que malgré un succès très relatif pour la plus grande partie des livres successifs, l'auteur du *Journal* notamment pourra persévérer dans ses entreprises de longue durée. Après le suspens des *Églogues*, Camus va en effet consacrer une bonne partie de ses efforts scripturaux à des écrits plus nettement autobiographiques, sériés comme tels dans la bibliographie figurant au sein de ses livres. En

réalité il avait déjà débuté dans cette veine en 1979 par *Tricks*, texte préfacé par Roland Barthes, maître avoué de Camus, 'chronique' qui connaîtra un réel succès où les amateurs d'écrits corsés et les adeptes d'un style d'aventure se rencontrent (et se manquent sans doute). Les 'tricks' sont les divers contacts sexuels de la scène 'gay' mais aussi bien ici les variantes stylistiques dans la description des connections multiples, à l'instar des *variations* en musique par exemple. C'est encore le parcours richissime d'un *je* qui joue et joute, jute et jubile, jouit et se jumelle. Dans les autres chroniques autobiographiques, d'abord *Journal d'un voyage en France* (1981) et *Journal romain* (couvrant les années 85/86 où Camus est pensionnaire de la Villa Médicis à Rome) ; ensuite dans les différents volumes du journal annuel qui portent comme titres *Vigiles*, *Aguets*, *Fendre l'air*, *L'Esprit des terrasses*, *La Guerre de Transylvanie*, *Le Château de Seix*, *Graal-Plieux, La Campagne de France*, *La Salle des Pierres*, *Les Nuits de l'âme*, *Derniers jours*, *Hommage au Carré*, *Retour à Canossa* et *K.310* se diversifient les occupations du 'je' : outre les rencontres de tout genre, on y trouve des récits de voyage, des réflexions sur les mœurs du temps (tendant à devenir des plaintes sur la nouvelle barbarie), des descriptions d'événements artistiques de toute espèce – arts plastiques, musées, monuments, films, musique, livres etc. – , des considérations sur sa vie de chaque jour également – bonheurs de table et de sauna, problèmes de santé, soucis financiers, projets de tout ordre – et bien sûr de nombreux moments voués aux délices et aux affres de l'écriture. La plupart des volumes contiennent des index facilitant une lecture vagabonde pour les badauds. Il va de soi que les contacts actuels de Renaud Camus se drapent de proleptiques voiles de signes virtuels.

D'autre part Renaud Camus a publié depuis 1983 six romans, dont surtout *Roman Roi* a connu un franc succès. Ce livre raconte, suivant les lois de l'épopée historique, les péripéties politiques et sentimentales du jeune roi Roman régnant sur la Caronie, nation qui condense tous les aspects pittoresques et troublants des pays balkaniens dans la première moitié du vingtième siècle. Son ami et secrétaire Jean Homen transcrit le récit de sa vie qui combine tous les sommets et tous les poncifs du romanesque, les scies à la Sisi ainsi que les charmes des csardas, ce qui permet un va-et-vient entre sé-

duction de l'histoire et élégances allégoriques. Dans ce sens on y découvre un trait persistant des textes camusiens : sa volonté de laisser le sens suspendu, de permettre toujours un autre niveau de description, de voguer entre plusieurs systèmes de lecture. C'est une forme particulière de cette *bathmologie*, science des niveaux, que Camus emprunte à Barthes et que nous avons déjà évoquée. *Roland Furieux* de 1987 est la suite des aventures du jeune monarque qui doit s'exiler en France et y voit croupir son faste dans la mélancolie des pluies incessantes, traînant de soupirs en larmes, le long des interminables couloirs froids d'un château suant la nostalgie, l'inexorable déchéance de sa splendeur fanée. Alain Buisine a particulièrement loué « l'hyperréalisme » de ces deux romans[54].

Les romans suivants, *Voyageur en automne* (1992), *Le Chasseur de lumières* (1993) et *L'Épuisant Désir de ces choses* (1995), explorent d'autres veines romanesques : une exploration dans l'Europe de l'Est à la recherche d'un grand auteur légendaire qui tourne au roman d'espionnage, une sorte de roman policier autour d'une fascination amoureuse vécue dans la France profonde et un récit néo-gidéen d'adolescents à la merci de l'esprit du temps, des lubies des adultes et de leur propre désir lancinant.

Ces dernières années une troisième catégorie de textes s'est beaucoup diversifiée ; on pourrait la résumer comme 'essais', critiques et autres, que les écrits appartenant à ce groupe soient intitulés « Élégies », « Qu' », « Éloges », « Discours » ou encore « Miscellanées ». C'est probablement ce dernier titre, indiquant des 'mélanges littéraires et scientifiques' qui précise le mieux la tendance générale qui tantôt se lamente sur les élégances disparues (par exemple dans *Le Bord des larmes*), tantôt vitupère le manque de bonnes manières à l'époque actuelle (*Notes sur les manières du temps*) ou encore décrit les mœurs des homosexuels (*Chroniques achriennes* – « achrien » étant un pur fruit du dictionnaire pour neutraliser des mots comme « homophile », « inverti » ou « uraniste »). Une catégorie à part entière serait encore celle des textes 'topographiques', ainsi les

---

54. Alain Buisine, « D'un romanesque à contretemps : (Jean) Renaud Camus », in *Littérature*, no. 77, 1990, p.41-65.

jolis guides d'art et d'histoire consacrés à la Lozère et au Gers. On s'aperçoit de la grande richesse et de l'étonnante diversité de cette production dont le trait commun est sans doute la personnalité de Renaud Camus qui surgit à chaque pli, en tant que reflet, écho ou voix directe, souvent discrète, parfois en colère, toujours charmante. Une trop grande multiplicité risque d'entraîner pourtant un éparpillement entropique et l'auteur paraît souhaiter avant tout le maintien de la tension entre une présence vivante, persistante, désirante et une insaisissabilité constante, le droit d'aller 'voir ailleurs'. Il me semble que le dernier grand livre de Renaud Camus, abstraction faite du *Journal* et de *Du sens*, ce *P.A.* qu'il a publié en 1997, témoigne avant tout de cette volonté.

C'est vraiment un texte 'totalisant' dans ce sens-là. Le sous-titre précise bien la signification de l'abréviation, à savoir 'petite annonce' et cette notion établit d'emblée le lien avec la première des chroniques 'autobiographiques', *Tricks*. Si celles-là décrivaient avec verve et pompe les prises de contact, ce dernier livre fonctionne comme la ligne du pêcheur, lançant appels et appâts. C'est ce que précise explicitement telle entrée de la page 65 : « *Ou plus exactement* **: l'ambition de ce livre, c'est de me trouver un amant *(P.A. : Petite Annonce)* ...** à moins que ce ne soit que son *intention*, cela, ou la mienne, et que *la vérité* ne soit son *ambition* ? » et l'auteur n'hésitera pas à compliquer encore drôlement cette question[55]. On pourrait affirmer d'autre part à mon avis que l'appel est comme le catalyseur essentiel d'un dire de soi, la recherche d'un lecteur 'idéal' à qui se dire, enfin, selon une 'vérité' qui ne saurait être ici que l'anti-dogmatique errance d'un texte prolifique et protéiforme en même temps que promotionnel et prometteur. L'ambition serait tout d'abord d'arriver à *se réunir* tout en ne trahissant pas sa fondamentale mouvance. Car comme on essaiera de le montrer par la suite, *P.A.* rassemble toutes les façons de se dire et de se dé-dire de Renaud Camus, où l'autobiographique proprement dit (dire son corps et ses goûts, ses expériences et ses déboires) se trouve pris dans le large fleuve d'un

55. Gras et italique dans le texte. Nous reviendrons plus loin sur la structure du livre. Cf. le numéro 473 : « Toute parole est demande d'amour. L'essence du discours, c'est la petite annonce ».

texte qui se connecte à la littérature et à l'art (par ses citations, ses renvois, ses analyses), qui voyage dans le passé et dans le monde, qui retrace et renouvelle les philippiques contre la démence du siècle et rechante l'éloge du style et des élégances. Ainsi on arrive vraiment à un livre du désir (intention, ambition et vérité du corps qui se parle et d'une parole dynamisée par la pulsion) qui ne manquera pas de se couler dans les formes d'un glissement érographique.

C'est par là que *P.A.* rejoint les *Églogues* de belle mémoire : comme dans *Travers* et *Été* plus particulièrement, les enchaînements et la mise en page suivent de près la volubilité de l'écriture, alors que les portes ouvertes sur la littérature mondiale en rappellent l'univers citationnel. Il est vrai que la fiction des romans ne se retrouve pas directement dans *P.A.* : le mélange de l'autobiographique et du fictionnel comme a pu le brasser un Robbe-Grillet dans ses *Romanesques* ne paraît pas tenter Camus. Pourtant d'une autre manière l'écrivain Renaud Camus, dont le narrateur des romans est un des avatars, est présent sur chaque page du texte présent, méditant sur son univers fictionnel dont les constructions et les représentants peuvent bien prendre un statut aussi vrai et authentique que celui des événements de la dite réalité ; la Caronie du Roi Roman n'a rien à envier aux steppes moldaves, Philippe V donne gaiement la main à tel héros de *L'Épuisant Désir*. *P.A.* se profile vraiment comme désir du *Livre,* ou plutôt comme l'impossibilité de ce désir, comme sa retombée sur les pages, doux fantôme mais aussi spectre multicolore, fascination traduite en portées musicales, regrets transposés en soupirs, théâtre d'ombres et de silhouettes, mais encore palpabilité d'un corps tout en grâce, rempli de douceur, embaumé de parfums d'amour.

Comme l'écrit également Sémir Badir (*Écritures* 10, p.33) : « Dans *P.A.*, Camus s'efforce à la synthèse, en fixant dans une 'forme d'écriture' la digression elle-même, le verbal dans sa plus grande volubilité. »

Dans *Etc.* (parcours alphabétique des sites et des humeurs camusiens), datant de 1998, Renaud Camus note à l'entrée « intelligence » : « La littérature, ou plus simplement l'écriture (le fait d'*écrire*, sans connotation grandiloque), serait une tentative de perception ou d'intellection (!) (partielle) *simultanée* : *ceci* ne peut être compris vraiment (ou appréhendé, perçu, aperçu, ressenti) qu'à la

condition que *cela* le soit *en même temps*. → passion des incises, des parenthèses, des parenthèses dans les parenthèses, de *l'abyme*, des notes en bas de page, des chemins de traverse, des juxtapositions brutales, du livre impossible (les *Églogues*, *P.A.*, etc.). *La* recherche des passages. » Cette impossibilité se détecte aussi dans l'hésitation en ce qui concerne le genre : tantôt rangé parmi les chroniques autobiographiques (cf. la bibliographie de *Graal-Plieux*), tantôt présenté comme un genre à part (cf. l'introduction de la version sur « le réseau des réseaux »), celui de la « petite annonce » donc.

Ce simultanéisme donne à Camus d'illustres prédécesseurs (le Roussel de *Nouvelles Impressions d'Afrique*, le Döblin de *Berlin Alexanderplatz*, le Dos Passos de *U.S.A.* entre autres), mais l'auteur de *P.A.* en complique considérablement les conséquences formelles. D'autre part le livre aimerait tout d'abord « *séduire* », comme le dit l'auteur dans un entretien (cité par Charles Porter, in *Écritures 10*, p.92) : « ...j'envisageais, ces deux ou trois derniers jours [octobre 1994], d'écrire un livre qui aborderait très directement cette question, y compris la séduction la plus immédiate, qui serait la séduction sexuelle. Écrire un livre qui serait une *petite annonce*, sentimentale en tout cas, avec un autoportrait aussi rigoureux que possible. » C'est-à-dire qu'un projet d'écriture croise un dessein d'invitation au lecteur. Si la 'petite annonce' proprement dite est bien présente dans le livre (p.19):

> 44. * *Moustachu très poilu, yx bl., chev. crts, assez musclé, assez cultivé, affectueux, 176,66,49a* (>932) *ch. p'tit mec éveillé, gentil, évent. moust., ou poilu, ou musclé, ou les trois*...[*E* mail renaud.camus@wanadoo.fr. Photographie appréciée],

elle est à prendre au pied de la lettre et pourtant déjà piégée de bout en bout, tout entière à guillemeter. L'annonce ne sera petite que de nom, elle traîne avec elle toute une vie, tout un univers, toute une bibliothèque. Le '43' d'ailleurs souligne encore le phénomène :

> 43. *157*> VELU DANS UN CHATEAU PERDU

Le châtelain de Plieux (l'actuelle résidence de l'auteur[56]) s'y mire dans son bassin légendaire.

Mais regardons un moment de plus près la construction de *P.A.* avant d'en examiner la thématique. Le texte de base se compose de 999 entrées numérotées, plus ou moins longues, avec une moyenne d'un quart de page (allant d'un seul mot, ainsi le 216 : « 1996 », à 15 pages : le 294). Partant du premier « Ne lisez pas ce livre ! Ne lisez pas ce livre ! » pour arriver après quelque 400 pages au numéro 999 : « On pratiquait peu les écrivains .... » où les guillemets sont de Camus parce qu'il se cite (son journal) pour raconter ses origines, le destin de la famille, leur course à la perte, son sort d'auteur-châtelain inscrit dans les étoiles. On est renvoyé pourtant immédiatement à d'autres entrées à partir de là (272, 424, 978) et pour en arriver à cette ultime station j'ai dû provoquer un court-circuit traversant ainsi l'énorme système de renvois qui connecte tous les passages. A la fin du livre on trouvera un répertoire qui 'signe' les paragraphes plutôt que de donner leur signification (1. Ne lisez pas [.....] 999. L'instance de la perte). Ce n'est pourtant qu'une aide toute relative, non seulement à cause du ton lapidaire de ces indications, mais surtout parce que le texte ne se limite nullement aux renvois mentionnés, mais qu'il va dès les premières pages se contorsionner étrangement.

D'abord c'est un échafaudage visuel et diégétique qui se développe à partir de la page 11 où des notes vont se greffer sur le texte premier. Plusieurs notes s'ajoutent à différentes entrées et forment une succession de strates superposées et entrecoupées de traits horizontaux. S'y ajoute une donnée essentielle, à savoir qu'aussi bien le texte de base que les notes peuvent continuer sur la ou (de plus en plus) les pages suivantes, toujours à leur propre niveau. Les strates peuvent d'ailleurs se gonfler ou se rétrécir selon les besoins (ou les caprices) de la mise en page. Ainsi le numéro 71 qui parle de *Cratyle* et part en note de la page 23 (les 999 entrées se répartissent selon une

56. Voir sur *Internet* le site http://perso.wanadoo.fr/renaud.camus pour une fiche bio/bibliographique. On y trouve également *Vaisseaux brûlés*, version *web* de *P.A.* (système hypertextuel avec un supplément d'excursions et une virtuelle ouverture à une *supplémentarité* constante). On reviendra à cette chanson de toile.

économie privilégiant nettement les bas de page qui par leur tumescence ne tardent pas à prendre le dessus) : ce texte va passer en « deuxième rang » dès la page suivante pour aller se situer en haut – vu que l'appareil des notes « s'y débarrasse » de sa maternelle source – et poursuivre ainsi jusqu'à la page 51 en forme de serpentin unilinéaire. D'autres notes qui s'entent sur des notes supplémentaires vont pendre leur nacelle à cette plate baudruche pour voguer leur petit bout de chemin. Et le lecteur vagabonde, s'attarde à gauche et part à droite, erre dans les soubassements ou bien prend son envol dans les grands airs, selon tel mot qu'il capte, tel parcours qui l'allèche ou telle basse cour dont il fuit le caquetage. On le devine : c'est un château tout en replis, hérissé de tours piranésiennes où nous promène le maître de céans. Ce n'est pas Lacoste, mais plutôt un labyrinthique manoir surgi du Manuscrit de Saragosse. Il faut ajouter que le signal de départ de ces dévoiements avait été donné à partir d'une première division des pages en colonnes verticales (p 20- 32), mise en page qui ne se répétera pas dans la suite.

En fin de volume nous trouvons encore une série de notes indiquées explicitement comme telles et auxquelles renvoie un appel particulier au cours du texte. Dimension supplémentaire où ne saurait manquer une entrée (le numéro 12 des 24 notes) consacrée aux petites annonces de toute sorte. Notes en bas de page et notes en fin d'ouvrage (à l'intérieur desquelles on tombe sur de nouveaux renvois) se complètent. Une relative rareté donne un poids spécifique à celles de la fin que leur 'excentricité' remet pourtant en question. Le résultat en est toutefois que le tout dernier numéro, le 24, termine ainsi le livre (en position 1023) sur un cas de « bathmologie socioculturelle » concernant un vieux volume de l'œuvre de Voltaire dont les parents trouvent qu'il est prétentieux de l'apporter à l'école alors que les camarades le voient comme un signe de pauvreté, 'neufs…' en étant le dernier mot (et « perte », qui est donc le dernier mot du répertoire), mots non dénués de prolongements virtuels pleins de sens.

Comme autres particularités formelles il convient de noter la taille variable des caractères, la présence des insertions marginales (titres, citations, noms d'auteurs), l'alternance de romaines et d'italiques, la profusion de parenthèses - et souvent de parenthèses

dans les parenthèses etc.[57] –, auxquelles s'ajoutent différents effets sterniens, ainsi les pages 190-193 (où il est noté que plusieurs entrées ont été retirées « à la demande de l'éditeur ») et le formulaire pour devenir membre de l'association Pli selon Pli (p.283). Pour nous aider un peu, des fins de discours se marquent par des 'pattes d'oie' (¶), alors qu'un problème supplémentaire nous prépare des difficultés autrement sérieuses : vu que sur une page donnée peuvent se succéder des numéros fort distants les uns des autres à cause de la progression 'chaotique' du texte (ainsi à la page 99 se suivent les entrées 454 et 252 entrecoupées par des bouts de 420, de 292, de 248, de 250 et de 251 dont il faut chercher le numéro ailleurs), il devient assez compliqué de s'orienter vers certains lieux auxquels nous envoie tel appel de note : le 15 par exemple nous expédie vers le 464 (pour préciser la poignante remarque « Bien sûr que si, c'est la question »[58]) ; faut-il en vouloir à l'auteur qu'il nous envoie dans les forêts profondes du texte (quelles découvertes du genre 'serendipity' ! quels ennuis de vain feuilletage !) ? Après quelques va-et-vient on 'se' retrouve sur la page 175, ce qui s'avère plus ardu pour le 447 qu'impose le 37 (on le retrouve finalement page 78 entre le 199 et le 200 et l'on se réjouit de ce qu'il parle de « l'impossibilité … d'envisager *ensemble* plus qu'un infime fragment des idées et des faits, des paysages et du temps … »)[59]. Joie des pérégrinations, plaisir des vadrouilles, extase des expéditions en pays d'égarement du coeur et de l'esprit. D'autant plus que les renvois se sérient par préférence et que chaque accalmie provisoire de notes, d'incises, de parenthèses, de renvois (→), de doubles renvois (↔) ne sert qu'à mieux s'élancer derechef.

---

57. Cf. le numéro 460 : « La meilleure traduction littéraire ou formelle de la métaphore des chemins de traverse […] ce serait les parenthèses, bien sûr, les incises, les crochets, les parenthèses dans les crochets, parenthèses dans les parenthèses, l'*abyme*, l'anacoluthe mais surtout la note, et la note à la note, et la note à la note à la note. » *
* Cf. Sjef Houppermans, « La note roussellienne », in *Poétique de la note – Urgences*, 31, Rimouski, 1991, p.19, note 1.

58. Se rapportant à 14 : « Qu'on en veuille ou non à l'auteur n'est pas la question, à la vérité ».

59. *Vaisseaux brûlés* aide le lecteur en ajoutant dans le répertoire au numéro 122 : « Ce paragraphe inaugure une série qui sert de texte-tuteur jusqu'à 999 ». Le titre de ce numéro : « Pour un ordre moral ». *P.A.* est substantiellement un livre d'éthique.

La chronologie s'en ressent également de ces manipulations : les souvenirs, les états du présent, les années, les voyages, les rencontres se mêlent, se remplacent, se complètent. Et lors de ses successives corrections l'auteur ne se gênera nullement de revenir sur telle remarque, de superposer les dates, de remanier les enchaînements et les empiètements, les insertions et les encastrements. Ce qui fait pousser tantôt un soupir en ce qui concerne les problèmes de l'éditeur à l'égard de ces cumulations, reprises, repentirs (« *Il paraît que chaque page demande deux heures de mise en place* », p.303 ; p.352 : ce livre, « je n'arrive pas à le finir, et la P.O.L. n'arrive pas à le mettre en page (ce qui me permet d'ajouter du texte, in extremis, comme je fais ici » ; ou bien encore p.123 : « 2 janvier 1997, *je n'arriverai jamais à finir* »). Ainsi les ajouts se poursuivent jusqu'au dernier moment pendant ces premiers mois de 1997 alors que le livre est imprimé en avril. Cette précipitation du temps se retrouve également dans l'emploi d'un mot comme 'hier' pour ouvrir la note 1 (sans que la date soit précisée ultérieurement).

Le brassage du temps a comme conséquence un formidable catapultage du *devenir* et de l'*être* : les *principes* de Renaud Camus génèrent la geste de sa vie tout autant qu'ils en constituent l'aboutissement. La longue série d'opinions sur le siècle que proposent notamment *Miscellanées* et *Élégies* se trouve reprise, remaniée, mise en orbite et surtout prise dans un système dynamique de remaniements, de doutes, de mises en question, d'alternatives, de francs rejets, de confrontations dubitatives, etc. D'autre part l'ordre du *Journal* en est profondément bouleversé : à l'intérieur de *P.A.* se poursuit par fragments et prélèvements (du *Journal* tel qu'il se rédige au jour le jour), par trajets sinueux et parcours sautillants, gambadant allégrement de tel moment à tel autre, une sorte de reportage de la vie de Renaud Camus, plongeant tantôt dans un passé relativement éloigné (enfance, adolescence), reprenant tantôt des pages déjà publiées, prolongeant aussi le récit sur les années entre 91 et 97, années que le *Journal* sous sa forme éditée n'avait pas encore atteintes. Le lecteur qui six mois après (fin 1997) entame *Le Château de Seix* (journal 1992) – et *Graal-Plieux* (journal 1993) un an plus tard[60] – va décou-

60. Ce volume se clôt sur le récit d'une relation amoureuse qui se termine plutôt mal à

vrir par exemple en détail comment s'est déroulé l'achat du château où l'auteur de *P.A.* déploie sa prose. L'histoire de la vie en prend une allure légendaire. L'attente du lecteur se tend vers un héros quasi mythique et redéguste le récit héroïque narrant ses travaux d'Hercule (si toutefois cet ultime attentat à son sens de l'orientation ne le déboussole pas définitivement). Le journal est le catalyseur de la dimension 'éthique' de *P.A.*, sa continuelle réévaluation, son esquive infinie, son papillonnement esthétique, tandis que la 'machine' textuelle (notons que Pa est aussi l'abréviation de pascal comme « unité de mesure de contrainte et de pression ») projette le journal vers l'achronie mythologique des récits fondateurs. Il est caractéristique dans ce sens que *P.A.* se termine par des pages de journal qui ouvrent sur la famille, son passé, ses folies, son *roman*, rejoignant ainsi dans un sens les échanges entre la biographie et l'imaginaire de l'époque de *Passage*. D'un château l'autre, entre Seix – qui donne au moins un joli titre – et Plieux, se construit « ce qui est déjà décrit au sein de la P.O.L. comme *un château de cartes* (ils ne croient pas si bien dire) » (p.316) pour en arriver à une sorte de panorama, de Bellevue[61] à Buena Vista, regard errant de l'autoportrait à l'appel désirant. Comme le château de Plieux se fait construction de plus en plus viable, vivante, accueillante (d'hôtes, d'oeuvres d'art, de rêves non moins), le château de *P.A.* en mime l'ambition, l'envergure, l'ouverture passionnée.

Après cette exploration formelle, essayons de préciser quelque peu les grandes lignes thématiques du livre.

La première fonction importante est donc d'attirer l'amant, l'amateur, l'aimable et de construire parallèlement un autoportrait qui puisse montrer l'auteur comme celui qui veut, peut, doit être aimé – mais qui trace aussi les lignes sinuantes, mouvantes et

---

cause justement de quelques pages du journal plutôt « hard » lues par l'amant. Ces pages datant de 1990 – pas encore publiées autrement à ce moment-là – figurent dans les actes d'un colloque sur les textes intimes dirigé par Philippe Lejeune (*Le Journal personnel*). *P.A.* est d'abord un appel d'amour (« ce livre deviendrait sans objet, si j'étais amoureux avant de l'avoir achevé… » p.260).

61. La relation Camus/Céline ne saurait se détortiller dans ce bas fond que l'ombre gagne…

pourtant fort pertinentes de toute aire d'amour. Le premier critère en serait précisément la complexité, la pluriformité, la polyvalence. Le système textuel reflète et inaugure la portée multiforme des relations. La stratification changeante de la page imite ou bien suscite les positions variées des corps aimants. L'écrivain se livre suivant l'évolution de son texte : « ... les livres prennent du corps de l'intérieur, ils grossissent plutôt qu'ils ne grandissent [...] leur sens se modifie avec le corps même de leur auteur qui, pour peu qu'il les emploie à parler précisément de son corps, se voit vieillir comme une phrase ... » (p.48). Ecrire est un besoin vital et parallèlement la vie est toute entière en fonction de l'écriture.

Le portrait est fort détaillé : physique, il décrit entre autres aussi bien le visage que le torse ou encore le sexe selon un certain hyperréalisme qui permet de compter les poils si l'on ose dire[62]. Le morcellement tout au long des pages et des passages fait pourtant que ce corps se dégage plutôt en parties séparées les unes des autres selon les lois d'une certaine fétichisation. Cette parcellisation est l'autre face de la mouvance. La *Gestalt* serait peut-être l'ensemble du texte, livre-corps se déployant en corps livré. La même multiplicité se dessine dans les passages concernant les occupations principales, les goûts et les préférences de l'auteur : on verra exposé avec minutie le combat perpétuel avec les finances ; la vie d'un seigneur de château – château qui se reconstruit progressivement, comme le livre – impliquant l'organisation des expositions, des colloques ; les rencontres amoureuses et autres ; les voyages ; l'écriture ; lectures, concerts, visites ; mais encore le soin pour les chiens par exemple ou les joies et les déceptions des promenades et des excursions (cf. l'énumération page 378).

Plus *spirituellement* on trouvera aussi maint alinéa au sujet des opinions et des prédilections de Renaud Camus, série qui culmine dans le numéro le plus long du livre placé après l'entrée *J'aime* (suivi d'un paragraphe *Je n'aime pas* moins garni mais toujours volumineux). Cette énumération très serrée qui occupe presque la totalité des

62. Remarquons qu'il n'y a pas d'images proprement dites, tandis que *Vaisseaux brûlés* ouvre sur une photo de Renaud Camus.

pages 114-131 s'est façonnée à l'instar de l'exemple provenant de Barthes (*Roland Barthes par Roland Barthes*) : sensations, auteurs, sites, événements artistiques, citations, plaisirs des sens, figures et attitudes, le sexe et le texte se succèdent amoureusement, folâtrement. Notons toutefois que l'auteur qui prime tous les autres est Paul-Jean Toulet (le seul à se voir aimé *passionnément*)[63] et que le fragment commence par les yeux (verts) et connaît des étapes fort éclectiques comme « tous les pays du monde» et « la civilisation », alternant avec des éléments très précis et dynamisant l'ensemble par une succession constante de gros plans et de zooms. Vers la fin ne peut pas manquer évidemment l'amour pour les énumerations, et la toute dernière préférence sera celle pour le quatuor de Nono (suivie de ...). Plus généralement la métonymie qui figure au coeur du 114 caractérise la nature glissante des coups de coeur et des attachements de longue date, leur légèreté et leur élégance. C'est ce qui explique dans la partie *Je n'aime pas* la présence de toutes les lourdeurs et des pesantes fixations, qu'elles proviennent de Sade et de Rabelais ou de l'impolitesse du siècle. D'une façon plus globale ceci avait été déjà précisé dans l'exposé des grands principes du livre (et de son auteur), page 23 où on se proclame « partisan d'un *cratylisme généralisé* – c'est-à-dire d'une ressemblance ... non seulement des mots avec leur sens ... mais aussi de l'apparence avec l'essence », ce qui implique un éloge constant du « paraître dans sa grâce chatoyante et charmante, sa volubilité protéenne, sa tendre présence au monde. C'est également pourquoi au moment de donner une description de sa pensée (p.356) Camus souligne « une exigence de la *forme* d'un côté, et de l'autre une exigence *sociale* », cette dernière de nature *aristocratique*, supposant une hauteur d'âme et une délicatesse dans les manières dont les temps actuels manquent affreusement selon l'auteur.

Autant que par ses traits physiques ou par ses pensées, notre auteur se caractérise par ses relations ; il nie l'importance des liens 'sociaux' ('je suis plutôt dans mes livres'), mais chérit l'amitié véritable et plutôt rare : le peintre Jean-Paul Marcheschi, l'éditeur Paul Otchakovsky-Laurens, le mécène Jean Puyaubert, sa mère (en un sens). De différentes façons les contacts avec d'autres écrivains

63. Mais c'est Henry Jean-Marie Levet qui revient deux fois.

jouent un rôle stimulant, qu'il s'agisse de Robbe-Grillet, d'Echenoz ou de Carrère, et les relations avec la critique ont également leur influence (d'orientation plutôt positive avec Marianne Alphant et Jean-Pierre Salgas ; de tendance désastreuse par contre avec les Dadoun, les Braudeau et autres pontifes).

Pourtant les relations essentielles sont évidemment celles qu'on peut qualifier d'amoureuses (et c'est en s'extasiant sur certaines d'entre elles que l'auteur poursuit sa croisade de séduction). Longuement Renaud Camus retrace l'histoire de telles grandes affaires du passé : les différents Philippe, Rodolfo le bien aimé, le Brésilien Ricardo et tant d'autres où la mélancolie et la douleur surgissent à l'heure des abandons, des trahisons, des lâchetés ou surtout à l'occasion des décès où le sida montre sa voracité monstrueuse. Dans l'actualité du récit il y a aussi des relations durables avec leurs hauts et leurs bas, comme surtout le lien avec le gentil gendarme Eliézer. Et il y a les sublimes coups de coeur, les coups de foudre que suscite telle silhouette, telle figure idéale entr'aperçue (mince, moustachue, très velue, beaux *pectoraux*...), telle caresse où le désir et la tendresse s'embrassent et s'embrasent. Et il y a les *tricks*, où l'innocence de la chair se défoule dans sa nudité *érectionnelle* et émotionnelle (non sans débandaisons éventuelles). Souvent c'est par voie métonymique que ces plaisirs se prolongent, l'enculage se poursuivant dans le moutonnement du paysage (p.161), l'acte de pisser dans la bouche se déroulant sur fond de « vallis clausa » (p.36). Autre forme où la chance est laissée dans une certaine mesure aux belles inspirations de l'astre : le minitel et l'astrée de ses pages roses (gare aux factures du téléphone !). Le livre vit selon un rythme comparable avec ses positions différenciées, avec ses gigantesques tumescences et ses brusques dégonflements, avec son texte (qui) bande, avec ses replis intimes et ses zones secrètes, ses doigts caressant la peau, ses lèvres humectant le trajet haletant, les incitations au voyeurisme délicieux, l'autre main qui vagabonde suivant les fantasmes qu'il partage avec son lecteur. Lissant, lisant, léchant, alléchant, de bouche en bouche, d'oeil en oeil. Le texte devrait être tel « le terrible séducteur » de la *scène primitive* ébauchée p.229-233.

Le troisième domaine important que traite *P.A.* est celui de l'art, dans une direction pratique (discussion de certaines oeuvres)

aussi bien que selon une visée théorique. Il va de soi qu'ainsi se précisent aussi les lois et les règles de l'ouvrage où ces considérations se trouvent. A la page 67 par exemple on lit qu' « *Ecrire*, c'est toujours revenir, reprendre, corriger ... C'est jeter des planches sur des précipices, c'est expliquer au temps qu'il n'a pas lieu, c'est remonter comme on peut vers la *source chantante* ». Cette phrase est interrompue par une longue parenthèse où l'auteur nous parle d'un tableau de Thursz exposé à Plieux : « Ashes to Dust », contenant les cendres de Hans Lunebourg, témoignant donc de l'inévitable réduction de l'homme en poussière, insérant l'antithèse dynamisante au coeur de la poétique camusienne. Le mouvement ne s'arrête pas là d'ailleurs car le dernier mot de la citation précédente nous mène vers une autre forme de l'art : la musique. Et nous tombons sur le paragraphe suivant (il n'y a pas de renvoi direct ici) : « De tous les compositeurs, celui qui me manquerait le plus, si je devais absolument m'en passer, ce ne serait ni Mozart ni Wagner, ni Schubert ni Nono, ni Bartók ni Hildegard von Bingen, pas même Chopin, mais Brahms : il est vraiment *la source chantante*. Néanmoins, si j'étais moi-même compositeur, et si j'avais du talent ou du génie, ma musique serait à peu près celle de György Ligeti ».[64] Entre le plus précis des romantiques et le plus pathétique des expérimentateurs contemporains s'élève la voix de Camus. Pour la peinture la première référence est d'ailleurs Jean-Paul Marcheschi, ses *Chimères*, sa *Carte des Vents*, *Les 11000 Nuits* et on n'a qu'à lire la très belle page dans *Écritures 10* (55/56) pour voir comment Renaud Camus traduit ces recherches de son ami en un langage essentiellement littéraire.

L'univers du film est aussi présent à mainte page : si ce n'est à cause d'une thématique familière (*Le Manuscrit de Saragosse* par exemple) ou pour mentionner des questions de montage qui peuvent se refléter en *P.A.* , c'est afin de rappeler tel acteur irrésistible ou telle

64. *P.A.*, p.69. A partir d'ici on pourrait gloser longuement : sur *Rinaldi* (Renaud) de Brahms et ses aventures dans la forêt d'Armide où chantent les sources ; sur le lien entre Ligeti et Brahms ; sur la nouvelle polyphonie de Ligeti, le grand rénovateur de la musique moderne (parfois on parle de micropolyphonie pour caractériser sa musique où les multiples détails s'amalgament dans un vaste ensemble comparable à ce que propose *P.A.*), avec ses *Aventures* par exemple.

ressemblance troublante. Mais le plus important reste évidemment le réseau intertextuel littéraire créant une famille, établissant de multiples ramifications, précisant des points de poétique ou de rhétorique ou ajoutant simplement des nuances, des voix parallèles, des harmoniques. Page 216 on rencontre une liste de 214 titres qu'adore l'auteur : *L'Été* de Camus par exemple, *L'Elégie de Marienbad* de Goethe, *D'un château l'autre* de Céline et, pour terminer, *Le Destin change de chevaux* de Vitrac. Beaucoup d'auteurs sont mentionnés en route et certains sont plus ou moins longuement cités. Les citations de poèmes de Bonnefoy et de Whitman, de Perse et de Char, de Mallarmé et de Saint Jean de la Croix parmi beaucoup d'autres, l'évocation par bribes des oeuvres de Proust, de Simon, de Flaubert, de Wilde, de Pinget etc. : cette longue 'théorie' de figures exprime les connivences et les complicités, les constantes et les complexités, la curiosité et la courtoisie.

A la suite des autres textes de Renaud Camus qui sont consacrés à une analyse et à une critique des moeurs du temps, *P.A.* est aussi une traversée du désert de l'actualité de la société française et internationale, et, là encore, *« Pas de frontière entre la vie et* le journal, *pas de frontière entre* le journal *et* P.A. » (p.317). Globalement, c'est l'absence de *formes* qui est vilipendée, un monde où des notions comme 'vérité', 'authenticité' ou 'naturel', dans une culture du 'sympa', camouflent et excusent la goujaterie et la muflerie généralisée. Celle-ci se manifeste plus nettement dans l'attitude de ceux qui gardent ou prennent constamment la parole, vous volent votre temps, témoignent de l'ignorance la plus crasse, exhibent leur défauts physiques sans la moindre gêne et sans le plus élémentaire souci vestimentaire, ceux qui parlent haut dans la rue ou dans les salles de spectacle, ceux qui mangent dans la rue comme des cochons.

En politique Renaud Camus vise juste en s'opposant (dès le début des troubles au Balkan) à tous ceux qui cherchent à trouver des excuses pour Milosevic, et plus en général à toute orientation dirigée par des soucis de gain direct ou de facilité, par des considérations électorales ou par la condescendance des puissants. Il revendique dans un sens le qualificatif de *réactionnaire* si l'on entend par là la glorification d'un grand style traditionnel, celui par exemple de la bourgeoisie française de la troisième République, si l'on comprend ce terme

comme résistance à une politique du n'importe quoi, des mélanges et des mixtures planétaires qui font disparaître à une vitesse vertigineuse ce qui fonde l'originalité d'une culture. Vigilance qui s'exerce également dans le domaine de la langue où notre auteur ne cesse de vitupérer les viols du français, les 'c'est vrai que…' , les 's' parasites (Gers, Ghislaine etc.), le 'monsieur Camus', tant d'horreurs que débitent non seulement les voix de la rue, mais encore professeurs (se désignant volontiers comme 'enseignants'), journalistes et autres présentateurs. C'est en suivant cette voie que l'auteur peut aboutir à un plaidoyer « pour un retour à l'*ordre*, à la *morale*, et même à un *ordre moral* – car il n'y [a[65]] aucune raison de laisser l'adversaire jouir de ces excellents vocables, dont il a détourné le sens à son profit » (p.33). C'est la volonté d'établir un ordre de formes, de manières, de règles du jeu, pour que puisse en naître la liberté d'un goût non conditionné, la chance de la beauté et l'élégance d'un style personnel.

P.A. est un livre tout à fait original dans le paysage littéraire actuel. On y trouve une combinaison inédite du grand souffle autobiographique qui caractérise les années 80 et 90 et des expérimentations formelles des décennies précédentes. Ce qui est plus important, c'est que le texte arrive à une véritable 'incarnation' dans les figures du livre d'une conception du sujet qui est à la fois central et marginal, omniprésent et dispersé, Narcisse et Protée, suivant les lignes d'une complexité éminemment moderne. Cette complexité se détecte également dans le brassage générique : en même temps récit picaresque narrant les tribulations d'un artiste dans la France de la fin du millénaire, 'fiction' libertine et sentimentale, roman de famille et des origines, traité sur les moeurs du siècle, tour d'horizon esthétique, discours de voyageur (de la Lomagne et du monde) et essai philosophique. C'est la philosophie du 18[e] siècle que retrouve ce compagnon de Jean-Jacques (voguant de confessions en rêveries, d'utopies en phillipiques, de considérations sur la musique en ballades botaniques : tendre, furieux, exaspérant, irrésistible citoyen), cet ami de Denis (de

65. Cette omission rédactionnelle vient à sa place pour exiger de l'ordre dans les bureaux ! Je bats volontiers ma coulpe d'ailleurs pour certains barbarismes et moult peccadilles dans ma prose.

celui qui écrit que ses pensées sont ses « catins ») ; philosophie qui reprend sa place centrale dans la société en tant que discours éthique et esthétique (Renaud Camus est proche de Michel Onfray par exemple).

La notion centrale de cette dimension philosophique est sans aucun doute le désir. Page 194 nous lisons sur le projet 'p.a.' : « Il est né de la solitude du désir amoureux, de l'obsessionnel désir d'être amoureux... ». La particularité de ce désir qui se répand sur toutes les autres dimensions du livre et du monde est qu'il occupe une place spécifique dans l'histoire de ce concept. D'une part le désir a été défini comme greffé sur le manque, le vide, l'absence. Le but serait d'en finir, d'arriver au repos. Mais ceci implique un paradoxe vu que ce but devrait se formuler encore en termes de désir, désir propulsé infiniment pour une éternelle insatisfaction ou simple incomplétude. C'est le désir des grands dialecticiens, c'est le désir des totalitarismes, s'accrochant avec acharnement à un objet du désir de fabrication paranoïaque[66]. L'autre grande voie du désir est celle qui choisit d'en accentuer la liberté, la disponibilité, l'ouverture vers un futur de plénitude. C'est le désir créateur que dessine Pierre Bourdieu. C'est surtout le désir de Spinoza et de Nietzsche ainsi que de leur successeur moderne Gilles Deleuze. « Il s'agit de développer notre puissance de créer, qu'elle s'épanouisse dans nos relations amoureuses ou amicales, dans nos activités artistiques, dans notre puissance de pensée, ou même ailleurs, car la capacité de création n'est pas fonction d'un domaine objectif : on peut créer partout, exercer partout son désir » : c'est ainsi que Rabouin résume cette pensée (p.37). Ce désir a une nature de signe (et non pas d'objet) ce qui permet de dire que tout *P.A.* est désir. Le lien entre la pensée de Deleuze et l'écriture de Camus se dégage nettement de l'analyse suivante : « Dès qu'est contestée la figure du sujet et qu'apparaît à la place un réseau de déterminatons multiples où le sujet devient, comme dit Deleuze, 'nomade', toute interprétation fixiste du désir est par là même contestée. Le désir n'est pas une 'chose' qui serait là, déterminée une fois pour toutes par

66. Nous reprenons en grandes lignes l'orientation de David Rabouin dans son introduction à *Le Désir*, GF Flammarion, 1997, p.9-40. Cf. ici p.12.

des 'causes'. Dans ce filet, les désirs ne sont pas des points mais des lignes de fuite, des tensions, des expansions à la croiseé desquelles nous nous trouvons ».[67] Cette idée et cette réalité du désir comme excès donne toute sa présence et toute sa virtualité au livre qui, constamment, s'épand, se répand, se projette, se procrée, s'offre et se déverse, bande et demande, forme de *Banquet* où l'élève de Socrate répète après ce dernier que l'oeuvre d'Éros est « l'enfantement dans la beauté selon le corps et selon l'esprit ». Éros est un anti-destin, dit encore *P.A.*, doublant Malraux.

Le désir tel qu'il se déploie dans ce texte bouleverse toute autobiographie concluante pour défier le temps : « cette énormité, la *beauté* ; ce soudain précipité du temps, *le désir* » (p.102). La dynamique profonde, la capacité de séduire, la poésie scintillante du livre ont comme pivot ce désir. Ce sont les « états du désir » qu'on nous invite à découvrir (p.14), un désir « bienveillant », engageant et non pas contraignant, aimable sans cruauté, délicat mais dépourvu de fausse discrétion. Renaud Camus définit cette position du désir en l'opposant au personnage social ; ce dernier est « *inexact* par omission ; privé de tout ce qui, à moi en tout cas, donne la chaleur, l'impulsion d'être, la curiosité du monde, le sentiment d'appartenance au flux précieux de l'existence ; et qui doit pouvoir s'appeler *le désir,* le coeur du désir » (p.19).

Cette mélopée du désir se poursuit sur le site 'internet' *Vaisseaux brûlés*. L'expression 'vaisseaux brûlés' est employée dans le texte pour décrire le déroulement d'une rencontre amoureuse avec un 'dégustateur' de passage et il est précisé en note que cela aurait pu être aussi bien le titre de *P.A.* Le désir s'y jette résolument dans l'ouverture du futur faisant table rase de toute position acquise[68].

Par expansion métonymique c'est le feu d'un désir irrésistible qui va envahir le réseau, ses connexions, ses assemblages, ses accouplements hypertextuels, grandiose feu d'artifice, pyrotechnie litté-

---

67. David Rabouin, op.cit., p.38.

68. Cette projection en avant n'exclut nullement que d'autre part le texte camusien soit imprégné de mélancolie et de nostalgie, d'un sentiment poignant du temps qui passe, de l'absence, de toutes sortes d'évanescences. Mais le livre ne s'y enlise jamais poursuivant son voyage de jouvence. « C'est l'instance de la perte … qui fonde cette acuité incomparable du désir » (V.B. 35.8). Cf. aussi *Le Château de Seix*, p.104.

raire. Les premières ramifications du texte électronique se dirigent d'ailleurs vers Raymond Roussel, celui dont la gloire aurait dû brûler comme une lumière aveuglante et qui vit apparaître sur le front des élus l'étoile significative. Erre, erre, feu follet et flamme fantasque. Pour terminer avec un des plus avancés des rejetons *V.B.*[69] : « La littérature est le grand *non serviam*. C'est une activité luciférienne[70]. Elle refuse de se soumettre à l'ordre naturel, économique et logique des choses, et d'abord à ce qui est prévu pour elle, c'est-à-dire qu'elle n'existe pas, ou plus ». Brûle.... oh Renaud !

---

69. 950.29. Le répertoire de ce « work in progress » reprend celui de *P.A.* en y greffant ses bifurcations accessibles par voie hypertextuelle : 1.2 , 1.2.1 etc, le niveau le plus *profond* étant atteint pour le moment à l'endroit du 1-3-8-3-1-1-2-1-4-30-4-5-1-1 : on y retrouve le poète gersois Jean de Faudoas.

70. Nous soulignons.

> Tout château, en ce sens, est un *Château de l'âme*. Mais certains châteaux le sont plus que d'autres. Le Roure l'est par excellence. Autant qu'à ce qu'il est, il le doit à ce qu'il voit. Cependant *voir* et *être* ne sont pas deux concepts très distincts, dans son cas ; ni deux modes d'exister aux frontières bien marquées.
>
> Entre Le Roure et La Garde-Guérin, une métaphore observe une métaphore : l'ailleurs pointe vers l'ailleurs ; un bastion de l'âme contemple une de ses citadelles. A cet échange amiel[71], le paysage, déjà passablement abstrait, et *sublime*, on espère l'avoir fait sentir, se sublimise encore, et s'épure un peu davantage. Par solidarité humorale avec l'air, nous nous métaphorisons aussi : pure idée de nous-même, mais pour une fois presque habitable.
>
> Le désir demeure, par chance, qui nous sauve loyalement d'un excès d'abstraction. Désir de la terre, de ses chemins, de ses rencontres et des rochers. *Odeur du temps brin de bruyère... / ... et souviens-toi que je t'attends*. L'espace a son désir aussi, et c'est sans doute la lumière.

Ces quelques lignes empruntées au livre de Renaud Camus intitulé *Le Département de la Lozère*, nous mènent d'emblée au cœur de son univers autant spatial que spirituel, où le désir se marie à la vue, où le voyageur solitaire est conjointement promeneur de l'âme et *conquistador* de la beauté.

Dans la littérature française de ces vingt dernières années on constate un intérêt renouvelé pour la campagne, non seulement en tant que toile de fond de romans régionaux un tantinet archaïques, mais également comme réaction à la constatation que la disparition accélérée des 'pays' d'autrefois dans ce qu'ils signifient comme réservoirs

---

71. L'auteur se sert de ce terme pour pouvoir disposer d'un adjectif se rapportant à 'âme'. Qu'ainsi soit rappelé également le souvenir du *Journal intime* d'Amiel, n'est sûrement pas dû au hasard.

d'histoire et de culture menace de déshériter les générations futures d'un patrimoine séculaire. Dans les romans de Richard Millet par exemple (notamment dans la belle trilogie que constituent *La Gloire des Pythre*, *L'Amour des trois sœurs Piale* et *Lauve le pur*) l'histoire des habitants du plateau de *Millevaches* permet de montrer dans une écriture d'une grande pertinence matérielle comment ce pays incarne une mémoire millénaire et permet de revivre les mythes et les légendes des origines. Cette littérature est pour le domaine des signes une réserve inestimable de germes et de plants. Pierre Bergounioux lui aussi ne cesse de rappeler comment la jeunesse de la terre dans sa Corrèze primitive s'harmonise intimement avec les secrets de l'enfance et le balbutiement des premiers mots.

Rendre à la langue son histoire et sa genèse, la révéler comme organisme vivant contrastant avec les artefacts que charrie une société anémiée, c'est également de cette manière-là que se propose dans toute sa richesse la prose de Pierre Michon. Dans ses livres méticuleusement burinés, il propose une stratification plurielle du passé, où l'énigme des existences se faufile dans la faille des phrases, qu'il s'agisse des *Vies minuscules* ou des personnages de *La Grande Beune* qui, par une proximité spatiale et métaphysique, vivent leur désir et leur misère au même rythme que les figures des dessins rupestres de Lascaux.

Cette nouvelle attention donnée à la campagne permet aussi d'ailleurs de se souvenir de certains prédécesseurs comme Ramuz ou encore Henri Pourrat (que Renaud Camus honore dans son livre sur la Lozère). Elle est apparentée d'autre part à une tendance plus générale qui insiste de nouveau sur la tache de mémorisation qui incombe à la littérature, qu'on pense à l'œuvre de Pascal Quignard, à celle de Claude Simon (avec l'admirable *Tramway* apparu au tournant des siècles) ou bien à celle de Jacques Roubaud qui trace avec une infinie patience les formules permettant de mettre en réseau science, littérature et destin personnel.

Depuis toujours Renaud Camus a parlé à partir du fief dont l'exploration lui seyait tout naturellement dans ce contexte. En effet dans ses premiers livres, les romans *Passage* et *Échange* datant des années 1970, ne débute-t-il pas au cœur d'une France d'autant plus profonde que montagnes et forêts du côté de Chamalières sont le

théâtre d'où s'élève un récit personnel qui se veut à la fois légendaire, formaliste et labyrinthique ? Dans le quart de siècle révolu entretemps Renaud Camus a publié une cinquantaine de livres de facture et d'orientation fort divergente mais qui procèdent tous néanmoins de la souche originelle. *Les Églogues*, dont faisaient partie les deux romans déjà mentionnés, se sont développées pour devenir un dédale immense des lettres et des corps où les carrefours et les niches réflexives s'ornent de figures et de poses multiples et chatoyantes. D'autre part des romans d'une facture en apparence plus 'traditionnelle' permettent en fait un parcours fascinant de la mémoire du récit romanesque non dépourvu de ludiques pastiches et d'ironiques clins d'œil (*Roman Roi*) ou bien traduisent en aventure fictionnelle les voyages ainsi que les observations (*Voyageur en automne* ; *Le Chasseur de lumières*). « Chroniques », « Élégies », « Notes » et autres essais de composition variée sont consacrés à toute une panoplie de phénomènes sociaux et culturels dans un sens large, exigeant selon Camus telle mise au point, telle vitupération, telle glorification, telle perspective battant en brèche 'doxa' et discours 'sympa'. Le plus connu de ces écrits, son *Corydon*, est sans doute le fameux *Tricks* décrivant de façon baroque (si 'baroque' peut signifier cet envol multiplié et libre où le fétiche est avant tout à l'honneur) les scènes de désir et de plaisir dans l'univers *achrien* (terme forgé par Camus, on l'a vu, pour remplacer 'homosexuel'). Ces réseaux de tous les attouchements possibles et imaginables ne sont pas réservés d'ailleurs à la scène sexuelle, quoique celle-ci en constitue la fontaine germinatrice par excellence. C'est ce qu'on peut lire joyeusement dans *P.A.* (et en suivant sa ramification sur Internet *Vaisseaux brûlés*).

Ici pourtant nous voulons faire la jonction avec deux autres types d'écrits, à savoir ceux qui ressortissent de la rubrique 'Topographie' et dont fait partie *Le Département de la Lozère* cité déjà en ouverture, et la série constituée par les volumes successifs de son « Journal ». Renaud Camus en a entrepris l'écriture systématique lors de son séjour à la Villa Médicis de Rome en tant que pensionnaire en 1985-1986. Depuis ont paru les tomes suivants : *Vigiles* (1987), *Aguets* (1988), *Fendre l'air* (1989), *L'Esprit des terrasses* (1990), *La Guerre de Transsylvanie* (1991), *Le Château de Seix* (1992), *Graal-Plieux* (1993), *La Campagne de France* (1994), *La Salle des Pierres*

(1995), *Les Nuits de l'âme* (1996), *Derniers jours* (1997), *Hommage au Carré* (1998), *Retour à Canossa* (1999) et *K.310* (2000)[72]. Il est à signaler que les années entre parenthèses indiquent celles dont ces volumes sont le compte rendu, ce qui implique qu'ils ont tous paru avec un certain décalage, de cinq à six ans en général. Ce décalage peut provoquer d'ailleurs des réactions de surprise selon l'évolution de telle ou telle situation (concernant la famille, les amitiés, la demeure, la condition financière – si peu, dirait le principal intéressé –, la politique internationale (Milosevic sous les verrous !)) dans l'*actualité*. Ces dernières années le décalage se réduit d'ailleurs.

Si nous avons surtout choisi *La Campagne de France*, *La Salle des Pierres* et *Les Nuits de l'âme*, c'est plus particulièrement à cause du fait que le thème principal qui nous occupe dans ce chapitre, à savoir celui de la campagne, s'y trouve mis en scène d'une manière fort spécifique. La raison principale en est que Renaud Camus, qui, exception faite de ses nombreux séjours à l'étranger, habitait Paris jusqu'en 1992, s'est établi depuis lors dans le Département du Gers, comme 'châtelain' de Plieux, à une dizaine de kilomètres de Lectoure. L'achat et l'installation sont racontés dans les volumes de 1992 et 1993, mais c'est dans les trois tomes suivants que la vie en château, son appropriation intime, son exploitation, sa radiation prennent toute leur envergure.

Il est clair, par le fait que chaque année couvre un gros volume, que ce journal est le résultat d'un exercice très suivi, très régulier, où presque chaque jour a son entrée (et même souvent plusieurs, à différentes heures de la journée). La première loi que s'est imposée Renaud Camus est en effet que tout doit (pouvoir) entrer dans ces pages et qu'au moment de l'édition la rédaction devra être purement technique. Ceci risque d'être qualifié parfois d'indiscrétion (à l'égard de soi-même ou des autres), mais cette gageure fait nécessairement partie du jeu. L'auteur est conscient de l'originalité de son projet d'écriture et regarde tel contemporain (Marc-Edouard Nabe par

72. Pour les textes dont nous parlerons principalement nous nous servirons dans ce qui suit des abréviations suivantes : C pour *La Campagne de France*, S pour *La Salle des Pierres*, N pour *Les Nuits de l'âme*.

exemple) qui fraie le même terrain avec un mélange de sympathie et de suspicion. Comme modèle inspirateur on pourrait nommer surtout Stendhal : pour la sincérité de principe, pour le jeu ludique et sérieux à la fois des masques et des déguisements, pour la fusion de l'intime, de l'esthétique et de l'universel également. Mais ce qui rappelle surtout l'écriture de Henri Brûlard et autres Beyle, c'est le désir constant de, comme il le dit, « se sculpter », de parfaire son image et concurremment sa personne. Le Journal devient d'ailleurs de temps en temps un véritable allocutaire et se voit parfois doté du nom de Gabriel, l'ange chéri, son reflet et partenaire – Gab, écrit-il parfois – ou de M. Journal, résultat d'une sorte de dialogue intérieur où l'ironie et les effets de miroir se combinent.

Il arrive qu'il y ait des semaines tellement prises par d'autres occupations (surtout les expositions, colloques et autres réunions artistiques qui sont fort exigeantes pendant les années en question) que la continuité du Journal en souffre, mais ensuite il bénéficie de larges plages de rattrapage parfois, ou il passe à des accélérations en forme de résumé, à des énumérations exprès. Ces béances font partie du jeu dans un sens ; l'auteur note (S 274) : « Tant pis : quelques trous ne seront pas mauvais, pour faire circuler l'air au sein de ce mausolée ». D'autres fois le texte peut s'ouvrir aussi sur de vastes ensembles en forme d'essais, qui élargissent les propos et jettent un pont avec d'autres écrits de Camus.

Quelques mobiles fondamentaux régissent le journal : désir d'exhaustivité ; désir de coïncidence ; désir de vérité ; désir de multiplicité. Cependant le texte concret continuera toujours à être le terrain de joute entre désir et contraintes. Ainsi Camus peut écrire (C 13) : « La tentation m'est revenue, comme souvent, de faire ou d'essayer de faire de ce journal un livre *total*, tout-englobant, et d'abord toutes les formes littéraires que je suis capable de maîtriser. A cette tentation j'ai cédé toute la matinée, en de creuses songeries complaisantes, tout à fait résolu que j'étais, croyais-je, à me libérer ici des contraintes de la chronologie, du sens, de la logique, et bien sûr de l'unité de la personne. Cette idée est merveilleusement séduisante. Et néanmoins je la rebute, car elle est la négation même du genre journal.

Si je n'écrivais rien d'autre qu'un journal, je pourrais souhaiter en effet qu'il fût à lui seul tous les genres. Mais comme ce n'est

pas le cas il est la jauge, la trace, le témoin, non seulement de moi-même et (dans la mesure du possible) du monde dans lequel je vis, mais de l'ensemble de mon travail aussi bien, qu'il ne peut libérer des contraintes que j'évoquais à l'instant qu'à la condition de s'y plier lui-même.»

L'exhaustivité prend encore une autre allure là où le journal devient le 'repentir' de la vie : ce qui dans la réalité était victime de l'éphémère, du fugitif, de l'insaisissable est repris 'scripturairement' pour tenter de le maîtriser, de l'ingérer et de le digérer, de se l'approprier pleinement, vérifiant ainsi la loi qui veut que la vraie littérature cherche toujours à se soumettre pareillement le réel par la force d'un réseau de signes, même si ce projet est soumis au doute par intermittence. « Intellectuellement, pourtant, je suis guéri : je ne crois pas du tout, non, *pas du tout*, qu'il soit dans les possibilités de l'écriture, de cette écriture-ci, en tout cas, cette écriture sans écriture, cette pure annotation échevelée du temps, de l'humeur, du regret, de l'insatisfaction du monde et de soi-même, qu'il soit dans ses pouvoirs, donc, de nous faire nous rejoindre enfin, de combler la béance entre vivre et la vie, de nous permettre une fois d'accéder à l'instant » (S 246). Ce miroir où le 'moi' devrait vaincre le temps ne pourra se contempler que selon le règne de la succession. « Je sais tout cela », poursuit l'auteur, « mais ma main ne le sait pas, mon esprit ne le sait pas, mon espoir l'ignore ». 'Je sais très bien, mais pourtant', c'est le propos de la perversion dans sa signification essentielle, telle qu'elle détourne le désir de son accomplissement obligatoire pour le lancer à la poursuite infinie des chimères essentielles. Le journal de Renaud qui ne cesse de répéter les traits forts concrets des fétiches : le corps musculeux et velu de l'amant, l'objet « léchable », l'harmonie d'une « vue », un château… mime continuellement ces fétiches, dans ses tempi, dans son allure, dans sa composition, son pliage, son insistance désirante. Cette symbiose entre le journal et le désir s'exprime parfois très directement, en août 1995 par exemple lorsqu'on lit : « Ce pauvre *journal* était en voie de dépérissement, et voilà qu'il est repris d'une incontrôlable logorrhée. Pourquoi ? Parce qu'ici le désir rentre dans ma vie » (S 222).

L'ambition de complétude et de polyvalence s'accompagne d'un élan vers la vérité. « Si je mentais ici, si je mentais *activement*, je

veux dire, cette entreprise perdrait toute espèce de sens, et ne serait plus pour moi d'aucun secours. [...] Pour l'auteur de journal la vérité est un gouffre adorable, où il rêve de se laisser tomber voluptueusement, sans plus se raccrocher à rien... » (C 308). Et un peu plus loin 'secours' et 'gouffre' se précisent là où le journal reprend ostensiblement à Eros l'emplacement du désir : « L'amour et ce journal sont mes seuls compagnons. Mais tandis que l'amour est de plus en plus abstrait, et témoigne pour l'illusion une complaisance de plus en plus coupable, ce journal, lui, fait des progrès vers la vérité, il me semble, et moi aussi » (C 317). On verra dans la suite – pour reprendre notre fil rouge – que la relation sera triple en fait : le triangle d'or se constitue de l'amour, de l'écriture et de la campagne où les différents pôles occupent successivement le devant de la scène et plus souvent encore s'enchevêtrent de multiples manières.

Le désir de vérité comporte encore une autre dimension : suivre la voie de ses convictions exige en réalité de mener une véritable *campagne*. Contre le laisser-aller dans les relations et les manières, la perte des formes élémentaires de la civilisation, le laxisme en matière de langue, le mépris pour l'environnement, le sacrifice de la beauté sur l'autel du goût populaire, l'omnipotence vulgaire de l'argent et de l'égoïsme, l'hypocrisie d'une petite bourgeoisie qui constitue désormais l'immense majorité de la population, l'abandon sans le moindre regret des valeurs culturelles propres à la France pour embrasser les principes d'une globalisation irréfrénée, c'est contre ces tendances massives et omniprésentes que Renaud Camus bat tambour. C'est une campagne se concentrant sur les complaintes et les jubilations au sujet d'une campagne au sens physique qui dramatiquement périt en toute beauté, dont l'écriture révèle la tragique splendeur vouée à la mort. « Effrayé par le retard que j'ai pris, j'écris sans regarder derrière moi, et sans les précautions d'usage. Et peut-être la pensée de la patrie incite-t-elle au délire, et à la baisse de la garde. Tant pis, tant mieux. A toucher le sol natal je prends des forces pour être plus moi, plus vrai, encore moins sympathique, moins convenable, plus libre et plus fou » (C 341)[73]. Le pathétique a beau être teinté d'ironie, il n'en est pas moins sincère.

---

73. On sait que cette attitude ici et ailleurs ne passa pas inaperçue. Le 'scandale' au

Le désir du sublime (tel qu'il s'exprime dans notre citation initiale) aimante constamment l'écriture. *Vitam impendere vero :* davantage encore que la virtù stendhalienne, c'est l'engagement complet de Jean-Jacques qui se profile à l'horizon. Toute l'écriture s'oriente vers une transparence des relations, des origines et de la vue où une certaine campagne incarne le haut lieu d'amour. Avant d'en visiter plus en détail les parages regardons un moment la composition des textes. Véritable journal qui voyage, l'écrit camusien dépend de sa matérialité, de son immédiateté souhaitée (tel encore Rousseau griffonnant son message en passant). L'ordinateur y joue un rôle de grande importance et les défaillances techniques sont une source régulière de désespoir, mais parfois aussi d'émerveillement devant des caprices charmants. Un jour, envisageant d'augmenter encore le degré de 'direct', Camus tente de se servir d'un dictaphone, mais l'expérience est vite abandonnée : le caractère écrit du récit de la vie apparaît comme primordial. Et se révèle ainsi, dirions-nous après Derrida, la nature écrite, indirecte, distanciée du sujet camusien, ce qui le rend lisible selon les formes nécessaires de son inscription ; et si ces formes sont essentielles, leur culte se justifie par excellence, peut-on ajouter ; se précise ainsi le paradoxe qui veut que la plus grande proximité, la transparence la plus authentique, ne puisse naître que par réflexion, illusion, fiction.

Le journal se doit de créer l'illusion de la vie tel le bâton du professeur x célinien qu'il faut casser pour qu'immergé dans l'eau il paraisse tout droit. Une vie sculptée, formée, cadrée dont le journal

---

sujet de *La Campagne de France* fut la cause d'un retrait provisoire de ce livre des librairies; après quelques mois parut une nouvelle version accompagnée d'une longue préface de l'éditeur. Avaient été coupés entre-temps un certain nombre de passages ayant causé le grand tumulte dont Renaud Camus a établi la chronique dans *Corbeaux*. Les cicatrices que laissent les coupures dans le corps du texte témoignent de l'ablation locale de ce que tout le monde a pu lire ailleurs (et ce qui avait surtout été lu de façon absolument détachée de son contexte). Vue d'une certaine distance déjà, la matière de la discussion peut apparaître comme assez peu importante en soi (si on consent à bien lire le texte évidemment), mais elle doit néanmoins être liée à des points idéologiques essentiels pour prendre une telle ampleur. Serait-ce parce qu'on veut coûte que coûte nier la *perte* qu'entraîne l'accès de la France à la postmodernité ?

est le plus parfait et le plus perfide des miroirs. Qui est sous le masque ? : personne, *persona*, l'acteur qui est mon autre et dont le jeu suivant l'ordre et les règles de la mise en scène me figurent. Ces règles ici sont multiples et variées ce qui donne au journal son dynamisme et sa variété. La composition et la rhétorique y jouent un rôle de tout premier plan. On s'en aperçoit par exemple en examinant la structure de *La Salle des Pierres* : le titre se réfère à l'exposition d'œuvres de Kounellis qui a eu lieu à Plieux pendant l'été de 1995 et notamment à la salle où, par le moyen de cordes, sont suspendues aux poutres du plafond des pierres de taille différente. Le journal s'est construit suivant des principes qui rappellent de façon libre le jeu avec les dimensions et les couleurs de la salle du château, la combinaison des matières élémentaires, le grave et joyeux défi lancé à la gravitation, la belle 'gratuité' très organisée de l'œuvre artistique.

La première entrée de ce volume du journal propose une équation précise entre espace d'écriture et environnement vital :

> *Plieux, dimanche 1er janvier, cinq heures et quart, l'après-midi.* Temps très froid, mais très beau. Ciel presque entièrement dégagé. Grand vent. Grand soleil. A faire courir leurs ombres sur les champs il n'y avait que quelques nuages effilochés, gris perle ou blanc rosé.
> Non sans mal j'ai poussé sur une vingtaine de mètres une grosse section de tronc d'arbre qui moisissait dans une pile, et je l'ai placé exactement à l'endroit où depuis des mois je déplorais qu'il n'y eût rien pour s'asseoir, près de la ferme inhabitée de Pitré. C'est au-dessus du hameau de Naudin, sur les hauteurs de l'Isle-Bouzon. Désormais, de cette banquette rustique et moussue, on peut contempler sans même tourner le buste, ainsi que je le souhaitais, et comme sur ces montages photographiques qui montrent côte à côte plusieurs des points cardinaux, deux des panoramas les plus vastes et les plus profonds de la région. (S 11)

Le début du livre établit ses assises selon son ouverture sur un idéal projeté et fixé par l'effort de l'ouvrier, de celui qui œuvre. Tout y apparaît merveilleusement en formules de doubles et de couples –

temps, ombres, vue, lieux – et comme art déjà – montage photo – nécessairement, dès l'origine. Cette perspective sur l'année qui s'ouvre, tel ce panorama sur le paysage, réfléchit à son propre romantisme tout en se concluant par la formule suivante : « Cependant mon banc de contemplation improvisé, sous le grand ciel bleu d'hiver, et presque en lui, peut très bien servir à guetter quelque dieu voyageur, Wotan, ou Diotima, et tous les signes épars dans l'air transparent de l'an neuf » (S 12). L'écriture du jour, tout en s'improvisant, s'amalgame avec le paysage et donne accès à la poésie, celle des légendes, celle qui chante le beau de Socrate et de Hölderlin. C'est sur cet horizon que peut alors retomber et rejaillir l'entrée suivante suscitée par l'allocution annuelle de François Mitterand.

Cette année 1995 se termine en ce qui concerne le journal par une visite de sauna et la rencontre d'un partenaire qui répond très bien à certains critères de beauté (entre autres et surtout « un superbe nez aquilin ») ; le journal se fait « cathartique » comme l'exploit physique (après une période de travail acharné), mais malheureusement c'est un homme 'sans coordonnées' (refusant de se faire connaître plus avant). Camus essaie de se consoler en se disant que ce n'était sans aucun doute pas son genre, « N'empêche : après de si étroites effusions, brutal renvoi à l'éternelle solitude ». Et c'est la dernière phrase du livre délaissant aussi son lecteur après de si intenses relations.

Dans les titres se reflète également l'art poétique de l'auteur. *La Campagne de France*[74] combine l'intérêt pour le paysage et la lutte contre la doxa, *La Salle de Pierres* évoque la mission artistique du château et *Les Nuits de l'âme* jette un pont entre la mélancolie du sujet et ses activités culturelles (« Les Nuits de l'âme » étant aussi le titre d'un festival de musique que Renaud Camus organisa en 1995 à Lectoure). C'est un programme qui vise un enchevêtrement complexe et harmonieux de la vie et de l'art, de l'environnement et des créations poétiques, plastiques, musicales. A l'intérieur des différents tomes du journal cette même visée se façonne patiemment, par situations plutôt que par histoires (cf. N 113), tantôt par voie de collage,

74. Voir aussi C 414 où l'été qui se meurt et la débâcle napoléonienne s'ajoutent à l'orchestre qui de la sorte se drape dans un voile de *Götterdämmerung*.

par préférence à travers une réunion toujours changeante, kaléidoscopique des différents ingrédients. Trois niveaux peuvent être distingués avec d'innombrables passerelles menant de l'un à l'autre : une strate publique qui commente avec insistance et causticité la vie sociale et politique en France et dans le monde (ce dernier aspect entre autres à l'occasion des voyages, au Brésil, en Tunisie, aux Etats-Unis, en Allemagne, en Espagne pour la période en question) ; un niveau privé qui parle de la vie de Renaud Camus au jour le jour : les travaux concernant le château, les activités culturelles, les soucis d'argent (constante tragi-comique illustrant par excellence les conditions d'une société néocapitaliste), les excursions et les promenades qui permettent de sillonner villes et campagnes, les rencontres avec amis et parents, artistes et mécènes, ouvriers et fonctionnaires (dont l'index permet de retrouver les aléas), les visites d'expositions, de monuments, de musées, la présence aux concerts, aux pièces, aux émissions ; et une dimension intime (mais l'intime est d'emblée voué à l'exhibition scripturale et s'y modèle sans doute jusqu'au cœur de ses figures) : la recherche éperdue du plaisir, les jouissances et les misères du corps, les moments de solitude et le rêve d'amour toujours recommencé. Et tous ces constituants se croisant et se superposant, s'amalgamant et se cristallisant, se mariant et se chevauchant selon les poses précieuses et précises du désir qui crée les fulgurances des contacts ponctuels et heureux tout en se lançant incessamment sur les voies de partance, « épuisant désir de ces choses » selon le titre que Camus donne au roman qu'il écrit pendant cette période[75].

La campagne dans l'œuvre participe de cette organisation selon le désir faisant partie d'un vaste réseau métonymique. Renaud Camus est avant tout un grand promeneur : randonneur des textes, des encyclopédies, des lieux, pour qui comptent la transversale, la connexion par association, la rencontre heureuse. Les éléments et les sites prennent leur valeur suivant leur emplacement spatial, à côté ou dans le lointain, non pas donc selon un système métaphorique de remplacement et de substitution qui a toujours tendance à s'évader du réel

---

75. « Renaud Camus, dans une série de journaux publiés à chaud, nous prouve qu'un journal 'gay' peut être le plus gai des journaux » peut écrire un peu cavalièrement J.Lecarme dans *L'Autobiographie*, A. Colin, 1997, p.248.

par extrapolation téléologique. Mensuration de distances, précision des positions réciproques, pour la beauté des compositions et le charme des figures. Comme modalité par excellence qui dans l'espace réunit exemplairement le corps et le site, l'âme et son gîte, l'esprit et son expansion, dirigeons notre regard sur l'horizon.

S'il est question d'une 'campagne' menée pour un paysage 'pur', c'est que partout aux yeux de l'auteur la société moderne, tout en professant son velléitaire respect de l'environnement, s'acharne à enlaidir les sites et la nature[76]. Pour bien faire ressortir l'opposition entre désir et réalité, il en énumère au début de *La Campagne de France* les termes pour ce qui concerne la Lomagne. Un pays « médiocre » où les paysages sont « la proie, de toute part, des avancées foudroyantes à la fois, et formidablement insinuantes, de la laideur : châteaux d'eau, silos à grains, pavillons blancs aux toits rouges – et pas une ferme qui ne soit flanquée d'un ou deux appendices effroyables étalés, parpaings et tôle ondulée. Pas de grandeur. Pas de solitude. Pas de chemins pour l'errance » (C 12). Subsiste pourtant envers et contre tout l'attrait majeur de cette province : « les prodiges sans cesse renouvelés de la lumière ». Dans le paragraphe suivant il résume cette vision sur un ton baroque : « Je me traîne dans la boue, sur des sentiers qui n'en sont pas, en vue de hangars blancs tout frais dressés au bord de champs immenses, stupides et sans autres contours que l'asphalte. Qu'est-ce que je fais là ? Ce pays ne m'est rien, qui n'a même pas su produire un Pascal, un Nerval, ne parlons pas d'un Théocrite. J'aspire à des solitudes plus sévères, à des campagnes moins industrieuses, à plus d'espace perdu, plus d'éloignement offert, moins de sorgho, plus de bruyères, plus de rochers et plus de marguerites, comme à Numance. Et puis je regagne ma salle haute, et je vois à travers toutes ses croisées soixante sommets blancs miroiter dans le soir blanc, sous un ciel d'ardoise écorchée. Et je me dis que cette bibliothèque est belle, nef de livres haut échouée face à des Ararats multipliés, et que ce n'est pas tant le détachement d'ici, qui me guette, que le vieil appel familier de l'ailleurs, de l'autre chose, du quelqu'un

76. Paradoxalement ce seraient certaines villes qui réussissent mieux à conserver leur grandeur (Bordeaux, La Rochelle, Lille).

d'autre, du *désir*, en somme, toujours remis sur le tapis » (C 12). Ce paysage est intimement lié à une hauteur aristocratique de l'âme (et on pense encore à Stendhal). La vision des Pyrénées peut provoquer une sorte d'extase pendant laquelle le paysage, l'observateur et la lumière s'embrassent dans une élévation spirituelle et un transport physique ouvrant sur un univers où l'art et la réalité fusionnent. Ainsi Camus peut se demander « s'il existe un seul autre individu que la seule vue de montagnes enneigées, à travers les fenêtres de la pièce où il vit, peut à ce point alléger du souci, libérer de la mélancolie, rendre immédiatement à cette exaltation poétique qui est l'autre nom du bonheur, et peut-être le premier ? » (C 16). Et il parle plus loin du fait que « tout ne tend, en effet, qu'à la sanction étincelante de la montagne, définitive et rieuse » (C 397). A un autre endroit il s'exclame : « Le spectacle des Pyrénées enneigées dans le soleil me met dans un tel état d'exaltation, chaque fois, que je m'étonne que tout le monde n'invente pas des danses enthousiastes en l'honneur des montagnes » (S 53). Et il ajoute : « Or ce spectacle est aussi sublime, au moins, que le sont *Tristan et Isolde* ou *Les Noces de Cana.* » En effet sur le tableau de Véronèse les fastes sertis dans les colonnes de marbres ouvrent également sur un ciel infini et on se rappelle les derniers mots chantés par Isolde : « Dans la splendeur d'une lumière immortelle.... Ravie, je m'égare et je me réjouis ». « *Sublime enceinte* », répète Renaud après Toulet[77]. Cette esthétisation agit comme un processus d'épuration et de sublimation complète : c'est autant le paysage que le sujet contemplateur qui est transformé en œuvre d'art. L'artiste se sent une sorte d'élu et il peut s'exclamer : « Ainsi cet air doré, entre deux sommets, c'est sur l'Espagne qu'il poudroie ? La joie que me donne cette idée, quelqu'un pourrait-il la comprendre ? » (N 16). La plupart des concitoyens ne sauraient sentir ce genre d'émotions : « La beauté, et en tout cas la beauté de la campagne, ne tient aucune espèce

77. « Au lieu que toi, sublime enceinte
Tu es couleur du temps :
Neige en mars ; roses du printemps...
Août, sombre hyacinthe. »
Paul-Jean Toulet, *Les Contrerimes* (XXXIII).

de place réelle dans leur vie ; alors que dans la mienne elle est le seul repère » (C 316).

Cette manière de vivre sa campagne est donc étroitement liée à une expérience de la lumière. Celle-ci est d'emblée picturale, essentielle, vivante. « Dans ces hauteurs vastes de la maison, béantes, la lumière entre partout, brumeuse et dorée. Elle est corps au même degré que le corps » (C 302), écrit-il, ou encore : « Jusqu'à ce lent crépuscule, aussi, venu des quatre coins immenses de la campagne acoisée[78], et qui s'empare des salles hautes aux croisées ouvertes, ici, autour de moi, *dans le lieu clair :* ô, cette réussite-là, malgré tout… » (C 254). C'est dans l'intime relation entre paysage, château, art et 'moi' que se façonne la vérité d'une parfaite coïncidence. C'est la jubilation ultime où, à travers la distanciation et l'errance même, se retrouve comme par enchantement une unité magique à jamais perdue. On y reconnaît le rêve de Narcisse, mais dans sa forme sublimée où l'avide des miroirs se transforme en divinité aux reflets multiples. La vie, le journal comme suite des jours, l'étreinte du beau et la magnificence de l'être se combinent dans telle réflexion lumineuse que suscite un crépuscule ombré d'or qui envahit les champs, la maison, le châtelain : « Or cet espace sans limite, ou presque, paraît taillé dans la matière des jours, justement. J'ai toujours voulu vivre dans l'intimité d'un chef-d'œuvre. Et certains soirs, certains matins, à presque tous les moments de ces journées-ci, si lumineuses, si belles, je peux me dire que je fais mieux encore, que je vis *à l'intérieur* d'un chef d'œuvre, qu'il est sorti des plus beaux livres de ma bibliothèque, de Tibulle, d'Hölderlin, de Toulet, de Rilke, qu'il est intime comme un océan, que sa consistance délicieuse et forte fond dans la même ivresse tranquille l'espace, mon regard, mon cœur, mon intelligence et les siècles – et que pourtant il est un peu mon œuvre, ou que c'est un peu ma vertu, simplement d'être là, dans la fraternité aérienne du temps… » (C 261).

La juxtaposition de l'expérience de la nature et de différentes sortes d'œuvres artistiques est une constante du journal. La campagne

78. Cette forme archaïsante indique la nature du désir aspirant à regagner la scène originelle.

est glorifiée en tant que paysage que définit en général le passage de l'homme et dont l'art précise la dimension existentielle. Musique, peinture, sculpture et littérature s'y donnent la main. La fenêtre ouverte appelle le haïku (C 319), la floraison de mars fait penser aux tapisseries 'millefeuilles'. Parler de « la direction d'orchestre infiniment fine de la lumière, sur l'immense paysage » n'est pas une image gratuite ; qu'on lise les passages sur le festival de musique à Lectoure pour se convaincre d'une symbiose profonde. C'est plus particulièrement le cas pour ce qui concerne le quintette pour cordes de Schubert opus posthume. Le journal en parle en termes d'ascension et en arrive à une description étroitement liée au paysage. Il conclut en écrivant : « Cependant ce n'est pas le génie qui se fait entendre ici et montre l'infini du paysage. C'est l'humanité transcendée » (C 288)[79]. A l'endroit du 18 septembre 1994, au début de cette saison que Renaud Camus paraît chérir plus particulièrement, nous trouvons peut-être le meilleur exposé sur l'étendue de cette synesthésie spécifique : « Or, l'entre chien et loup, sur les chemins, était irrésistible. On marchait dans un Eugène Leroy généralisé[80]. La peinture, la poésie, la littérature en général, la musique, bien sûr, *l'art*, en somme, la vie « avec l'esprit », la métaphysique et l'exercice de l'œil, de tous les sens, ont entre autres fonctions celle-ci, que signent et que confirment l'âge, le soir venant, les fins de saison : nous faire aimer ce qui n'est plus immédiatement aimable [...] La culture est la science de l'amour du monde » (C 334).

Il faut signaler une dernière particularité de cette immersion de Camus dans le paysage et dans les grandes lumières où à certains moments il se dédouble même pour contempler en témoin ravi l'aura de sa transparence. C'est ce qu'on pourrait appeler le perspectivisme relancé. « Et moi de m'aviser une fois de plus que c'est exactement ce que j'aime: non pas tant les *sommets* que les *crêtes* – pouvoir marcher longuement avec le vide à ses côtés, de part et d'autre, les paysages à

79. John Reed (*Schubert*, London, Dent, 1987) écrit à ce sujet que le quintette de 1828 est : « the definitive expression of Schubert's vision, of that romantic longing for the world beyond the world » (p.204).

80. L'exposition de 1994 à Plieux était consacrée à l'œuvre de ce peintre.

ses pieds » (N 238). Et ailleurs : « Nous voulons des sentiers de crête, et des routes en balcon – semblables à ces airs de sopranes, chez Strauss, qui se maintiennent très longtemps dans l'aigu et paraissent y flotter, au lieu de ne l'atteindre qu'en sommets successifs » (S 55). C'est finalement l'autre pôle de la symbiose partout poursuivie: la joie des vues lointaines et des plaisirs lumineux est une étape provisoire sur la voie de la fusion complète, que ce soit en étant immergé dans la lumière qui depuis la montagne et la campagne intermédiaire inonde le spectateur, ou encore en se transportant sur les hauteurs dans une parfaite intimité avec le paysage. Il est tout à fait significatif que ce mot d''intime' figure justement comme une clé dans les lignes qui précèdent les phrases qu'on vient de citer, là où l'auteur parle de son dépit de « perdre le commerce intime avec l'espace » (S 54).

Le Département de la Lozère, texte écrit en 1994 et dont le journal de cette année raconte la mise en œuvre, est justement un texte qui avant tout chante les crêtes[81]. C'est une errance où la visite des sites plus ou moins connus (avens et châteaux, villes et bourgs) se combine avec une exploration du passé à travers l'histoire des dynasties régionales, à travers les légendes attachées aux lieux et surtout aussi en reprenant le récit des camisards dont la révolte caractérise par excellence ce dur pays. Ainsi cette traversée de la région devient en même temps une randonnée dans les dits et les écrits, entre érudition et mémoire populaire, inventaire des différentes figures que peut prendre la rencontre de l'homme et de son pays. Si Renaud Camus est accompagné par tant d'ombres du passé dont il essaie de cerner le mystère, une grande luminosité s'est faufilée également un peu partout dans le livre par le souvenir de Robert Louis Stevenson dont le *Voyage dans les Cévennes* trame une toile musicale fondamentale.

En réalité, écrit Camus, le département de la Lozère est spécifique en France en tant que non-lieu : les habitations ne valent que comme cadre d'un pays vide, où la solitude se vit en étendues désertes et en horizons infinis. C'est aussi pourquoi le voyage débute par une descente souterraine au fond de l'Aven Armand pour y rejoindre, une

81. Il s'agit d'une commande de la part des responsables culturels du département en question qui laisse à Renaud Camus toute liberté d'écriture.

fois laissé derrière soi le cadre touristique, l'intimité maternelle des origines. A l'autre bout du livre la lente initiation dans la région se termine par l'ascèse des hauteurs où le cheminement du pays rejoint les hauteurs qui lui donnent son nom. « Au sommet du Lozère on marche dans le ciel, indéfiniment. Ce n'est pas de ces montagnes qui cheminent à vos côtés, pendant des heures au coude à coude, et qui, lorsqu'on arrive enfin à l'emporter sur elles, redescendent aussitôt, vexées, et vous forcent à descendre avec elles. Ce n'est pas une note suraiguë, péniblement atteinte, incontinent abandonnée, comme un contre-ut de bel canto. C'est une longue plage éblouie de sons hauts, comme dans *Ariane* ou dans *La Femme sans ombre*.[82] On y marche comme on ferait sur la grève, sur une terrasse ou dans un rêve. Pas un arbre, aucun repère : *le pur délice sans chemin* » (L 251).

82. Œuvres de Richard Strauss [S.H.].

LE VOYAGEUR QUI REVIENT

En ce début du troisième millénaire l'œuvre de Renaud Camus est sans doute l'une des plus polyphoniques de la littérature française contemporaine. *Du sens* vient de couronner la série des traités pour une morale de notre temps ; les journaux continuent de paraître à un rythme soutenu et constituent de plus en plus un univers multiple, labyrinthique et pourtant aussi en constante évolution ; *Etc.* dessine courts-circuits et voies de traverse dans les textes et les décennies ; *P.A.* poursuit le travail d'expérimentation sur les structures et les systèmes, travail que *Vaisseaux brûlés* élargit dans le domaine de l'hypertextualité électronique ; les petits (et moins petits) guides géographiques et artistiques proposent une esthétique du paysage et de l'art plastique. Toute cette écriture multiforme et kaléidoscopique sur les manières dont la réalité sociale, politique, culturelle, artistique, individuelle se croise avec le désir et l'imagination fait presque oublier que Renaud Camus est aussi un auteur de romans qui a créé des œuvres complexes et diverses dans ce domaine. Même s'il a tendance à relativiser lui-même l'importance de ces textes par comparaison avec les autres catégories qu'on vient d'énumérer, c'est tout de même un domaine où le masque, le déguisement, les extrapolations du désir, les transformations du rêve, les chevauchements du réel et de l'imaginaire permettent d'une manière toute spécifique de montrer 'à l'acte' cette suspension du monde, cette négation de conclusions définitives, cette absence au cœur du sens et de la vérité, cette perte qui anime la mélancolie de l'écrit, cette infinie recherche d'un au-delà des principes, toutes valeurs qui nourrissent sans cesse l'élan créateur du champion de la lontananza, du héraut du pentimento, de l'infatigable promoteur de la bathmologie.

Voyageur en automne occupe une position centrale dans l'univers romanesque camusien, univers qui n'est d'ailleurs pas si facilement délimitable (où situer les *Églogues*, par exemple, qui dans la bibliographie camusienne forment une catégorie à part, mais dont le sous-titre est néanmoins 'roman' ?). Le livre est au carrefour entre la saga du roi Roman et des romans 'français' (*Le Chasseur de lumiè-*

res ; *Cet épuisant désir des choses*). L'idée du voyageur est primordiale comme nous le montre le Journal de 1991 où il est question du projet d'un voyage en Turquie pour explorer notamment les régions orientales de ce pays et l'Arménie avec le mont Ararat comme centre des expéditions. Le voyage fictionnel aurait comme perspective principale la recherche des traces d'un auteur légendaire ayant résidé dans ces régions. D'ailleurs, Camus note en 1992 quand il est question de changer le titre (déjà pris) qu'il regrette fortement cette obligation car « le livre que je viens d'achever a été écrit pour s'appeler *Le Voyageur* » (*Le Château de Seix*, p.176). Ce serait parmi d'autres l'ombre de Pessoa qui planerait sur ce texte (p.147). Le voyage en Turquie ne s'est pas réalisé, mais en automne 1991 Renaud part pour une série de conférences en Roumanie et en Moldavie et c'est ce voyage qui va largement inspirer le contexte du roman. Un pas décisif sera fait ensuite par le retour vers *Roman Roi* pour emprunter à cet univers-là tous les éléments de la topographie de sorte que le livre situe son histoire en Caronie, le légendaire royaume du roi Roman, qui présente un amalgame des caractéristiques les plus évidentes de différents pays de l'Europe orientale avec une valorisation spécifique de leur dimension romanesque. A la topographie qui permet de suivre l'évolution du voyageur sur la carte de *Roman Roi* s'ajoutent un certain nombre de renvois à l'histoire de la Caronie, aux luttes séculaires entre dynasties et régimes, à la traversée du vingtième siècle où le pays bascule dans le fascisme avant d'être envahi par les staliniens.

Il est d'ailleurs amusant de rappeler que le voyage de 1991 (décrit dans *La Guerre de Transsylvanie*) avait amené un malentendu amusant. Pour agrémenter ses conférences Renaud Camus avait montré la fameuse carte de la Caronie, ce qui a par la suite failli causer de graves problèmes diplomatiques vu que les autorités y détectaient une dangereuse vision expansionniste au niveau de la géographie du Balkan (d'où le titre de ce volume du Journal). La réalité de ces pays toute trempée de désir et de frustrations est avide de fictions pour y faire dériver ses rêves et ses cauchemars. Une comparaison plus précise des étapes du voyage (entre le 16 octobre et le 11 novembre 1991) serait sans doute très intéressante pour suivre les voies de transformation d'un réel tout imbibé d'imaginaire. C'est aussi un jeu pour Renaud Camus avec les codes du roman, cette fois-ci, davantage

que pour les autres romans caroniens, sur un ton qui suit de près les conventions du genre (« le plus conventionnel de tous les ouvrages que j'aie jamais écrits »[83]).

Un universitaire, qui restera anonyme, assiste à un colloque dans la capitale de la Caronie, Bakh (nom sans doute relié à la Rue du Bac). L'ambiance est très post-stalinienne (la chronologie interne situe le récit en 1992) : le Titan de l'Aral a été renversé, mais le départ de ce Tormava n'a pas changé pour cela les anciennes structures et la misère économique ainsi que l'ambiance de méfiance et de suspicion n'en sont qu'accentuées. Le colloque a comme sujet l'œuvre de l'auteur mystérieux Odysseuz Hänon et nous assistons pour un début 'in medias res' à une conférence d'un certain Ratola qui insiste sur la notion d'*absence* dans cette œuvre. Quand ce conférencier tente de préciser le lien entre Hänon et son père spirituel Lemka, il se perd dans ses explications et doit quitter précipitamment l'immense salle. Le voyageur qui a encore quelque temps à sa disposition, ne peut résister à la tentation de partir à la recherche de ce mythique écrivain que paraît être Lemka, pour deviner à partir des traces que celui-ci a pu laisser quelle fut sa vision. Dans un premier moment il sera aidé par l'interprète, Lena Sokoväry, qui l'invite chez elle, car en tant que seul Français il garantit plus ou moins son gagne-pain. Son mari qui est en prison fournit les renseignements sur Lemka qui permettent au voyageur de s'orienter. La ville où Lemka a été bibliothécaire est Tlön, ville de l'intérieur du pays où la gloire du passé s'est transformée en délabrement et misère, accentués par un froid omniprésent. C'est en vain que notre héros tente de se procurer ou d'emprunter un exemplaire du livre clé de Lemka : « Conversations dans la barque des morts » (c'est une aide anonyme qui lui fait parvenir finalement une copie du texte). Il réussit tout de même à visiter l'appartement de Lemka, une sorte de galerie en verre tout en haut de la coupole de la bibliothèque (il vivait 'enciélé'). Une vaste collection d'objets funéraires de différentes civilisations y a été entassée par l'auteur, témoignant tout au plus de son goût pour tout ce qui marque la mort et la disparition, tandis que son travail de bibliothécaire semble avoir été caractérisé par la plus parfaite inertie.

---

83. *Le Château de Seix*, p.216.

Le côté 'roman policier' que Camus a voulu donner à son livre se précise dans une enquête menée contre le voyageur qui aurait dérobé un vase égyptien dans les trésors de la bibliothèque, vase qu'il affirme posséder depuis toujours. L'affaire sera classée plutôt que d'être jamais résolue. De retour à Bakh il voit de la fenêtre de son hôtel le cortège qui accompagne le roi Roman revenu à 'ses terres' pour une unique visite étroitement surveillée. Un nouveau voyage doit mener notre enquêteur sur les lieux de l'enfance et de la fin de la vie de Lemka. Voyage pittoresque en partie qui le fait participer à une soirée 'populaire' où les chants improvisés sur le texte de Lemka, les danses folkloriques et le slätka qui coule en abondance produisent une liesse euphorique. C'est grâce à l'interprète Lena qui resurgit que le voyage vers Zdrëk sur des chemins montagneux très difficiles se termine finalement de façon positive. Mais Zdrëk est un village primitif refait selon des procédés socialistes élémentaires où l'école qu'a fréquentée Lemka est devenue une pauvre ruine.

La dernière étape mène le voyageur, seul après le départ de Lena, à l'Hôtel de la Source d'où il peut rejoindre le hameau de Volojoda sur la frontière où Lemka a terminé sa longue vie. Des parents l'accueillent et des photos circulent sans que cela puisse apporter des réponses définitives. Le voyageur décide de passer la nuit dans la Tour de Lemka. Les lettres, les documents, les objets qui restent, tous ces souvenirs s'avèrent comme des traces vides : « ils dressent, avec une minutie fidèle, le constat d'une absence » (p.248). Le livre se termine alors par les phrases suivantes : « Lui peut s'asseoir à cette table sans sacrilège. Il peut s'allonger sur ce lit. Il pourrait même y dormir, au centre de son rêve. »

Quelques pages plus haut dans un dialogue avec l'interprète, le voyageur donnait une autre indication du sens de ses recherches quand Lena lui demandait pourquoi il tenait à poursuivre son chemin dans la montagne : « Je n'en sais rien. Mais je sais ce que ça me donnerait de moins de ne pas y aller. – Et quoi oui, pour l'exemple? – De ne pas finir le livre. – Que livre? – Lemka, bien sûr. – Parce que c'être Lemka qui vous lisez? – Je suis bien forcé de le lire lui, puisque je ne peux pas lire ce qu'il a écrit. Je ne le regrette pas, d'ailleurs. Il fait une bonne lecture. Et puis, on vous y rencontre… » (p.225).

On se sera étonné peut-être, en passant, de lire la prose curieuse de Lena. C'est une dimension du livre qui aide à donner un ton léger, amusant, une note théâtrale. Les longues conversations avec l'interprète qui ne maîtrise que très partiellement son français nous plongent dans le vif d'un univers de l'à-peu-près, de l'improvisation et du dépaysement aliénant. Ce même phénomène se rencontre dans d'autres discussions, avec des libraires et avec un groupe d'étudiants par exemple. Mais ce qui nous intéresse plus particulièrement dans le dialogue cité, c'est la façon dont l'aventure de l'écriture se répercute sur l'écriture de l'aventure, la manière dont la réalité, la fiction et les rêves s'entremêlent et s'enchevêtrent. C'est plus généralement un vaste dispositif de doubles, de copies, de reflets et d'échos qui nourrit le texte.

La Caronie est pays de légende par excellence et ses auteurs figurent comme emblèmes de la littérarité sublimée. Pour Odysseuz Hänon toute la réalité de sa patrie baigne dans un lac d'ombres et son nom l'indique : il est le voyageur anonyme. Lemka, son prétendu père spirituel, aurait visité Paris à la fin du dix-neuvième siècle pour y respirer le fatal et définitif parfum des vers mallarméens. Ses *Conversations dans la Barque des morts* sont un texte fantôme dont quelques bribes traduites sur la copie suspecte ne parlent que de disparition et d'évanouissement. Pareillement toutes les traces qu'a pu laisser le barde caronien ne font que renforcer les sentiments de non-être, de 'dispar'être', comme Camus le dira ailleurs (dans son texte sur Kapoor écrit en 1998 pour le Capc de Bordeaux).

« Tiens, encore une fois… » : ainsi commence le roman tel un conte héritant de la tradition romantique allemande. Et en effet, si Lemka trônant dans sa tour en verre de Tlön comme superbe gardien d'un palais de livres ressemble pour certains aspects à Borgès[84], le libraire dans cette même ville auprès duquel l'enquêteur cherche à obtenir les fameuses *Conversations* s'avère s'appeler Shlémill, ce qui nous rappelle le Peter Schlémihl de Tieck, « L'Homme qui avait perdu son ombre ». Notre libraire se comporte réellement comme s'il était possédé par le diable et il s'exprime dans un sabir incompréhensible. Cette caricature théâtrale relie ce langage ainsi que les autres dialogues

84. Pour lui la bibliothèque est « la métaphore des métaphores » (p.127).

à l'inquiétante distorsion du réel qui ouvre la porte à l'univers des fantasmes. Finalement on arrivera dans ce livre plutôt sur une plate-forme apaisante, quoique la traversée de la montagne transylvaine, où pourrait s'entendre au fond des gouffres le rire de Dracula, constitue une rude initiation avant d'atteindre les sommets de la purification, de la sublime disparition dans les rêves. Qui sait si ce voyage sur les pas du 'passeur' à la recherche de l'impossible origine permettra le retour dans le monde des plaines houleuses ? Ou bien le voyageur circulait-il depuis longtemps déjà, ou même depuis le tout début, au milieu des images oniriques ? Rêve d'un *nostos* mythique, rêve d'un paradis érotique (ne manque pas la description d'un exotique sauna fort dépaysant), rêve de kafkaesques randonnées dans les villes de la très ancienne Europe, rêve d'un ultime épuisement du désir au-delà du principe de plaisir. Est-ce qu'il regarde les images ou bien est-il dans l'image ? Le texte joue avec ces données par exemple au moment où le roi (en vrai 'revenant[85]') se promène dans Bakh et que le voyageur le regarde tantôt de sa fenêtre, tantôt devant l'écran de son téléviseur. Nouvel Orphée il traverse sans s'en rendre compte les barrières de la nuit et de la mort. Tel jeu de mot élémentaire permet de voguer du très concret au métaphysique : ce pays manque terriblement d'essence ! Un autre endroit où la réalité post-communiste et le jeu avec les apparences se matérialise directement serait la salle des communications (fort entravées) du colloque : une large fresque y exhibe le cortège des puissants du pays, fresque sur laquelle les visages de ceux qui sont tombés en disgrâce ont été recouverts de caches blancs qui exhibent autant qu'ils dissimulent les contours des absents. Dans la suite de l'histoire le comportement et les paroles des autorités ne feront que souligner l'ambivalence profonde où continue à baigner l'exercice du pouvoir dans ces contrées.

Pour Lemka la patrie se situe dans un *ailleurs* absolu et constitue la métaphore de la réalité originelle authentique qui ne peut être appréhendée que *négativement.*

> L'univers entier n'est d'après cette doctrine qu'un infini réseau de signes, qui trouve son nœud et son *vortex* dans cette contrée

85. « Le pays est plein de revenants, ces jours-ci » (p.79).

> en creux, minée d'absence, rongée de fiction, ravagée de chimère, la Caronie : lieu du seul passage possible et de l'unique échange[86] virtuel, entre cet envers et cet avers de l'existence, le vivant et son ombre, dont l'hypothétique transsubstantiation est l'objet même de tout labeur poétique digne de ce nom [...]. (p.67)

Il n'est pas étonnant qu'à certains moments le voyageur doute de sa propre identité. Il imite ainsi l'étranger dans tel roman de Hänon, *Inconnu de Dara*[87], que cite le livre : « Finalement – nous avions atteint d'ultimes et sombres banlieues – je le rejoignis. Je saisis la manche de sa gabardine. Il se retourna. Les lecteurs attentifs auraient dû me prévenir : bien entendu c'était moi ». Mise en scène d'une des expériences-clé que nomme Freud pour illustrer le sentiment de l'*Unheimliche* : la rencontre de son double qui sape la notion d'individualité.

Il y a une autre dimension du roman qui s'ajoute à ce jeu avec les apparences et les apparitions. Dans ses chambres d'hôtel notre voyageur s'installe régulièrement devant un écran de télévision pour y brancher son lecteur de cassettes vidéo. Sur les bandes (que la police ne manquera d'examiner minutieusement à l'occasion) se trouvent des images d'un certain Pierre qui adresse la parole directement au spectateur. Ce qui est vraiment curieux toutefois c'est que ce Pierre parle exactement comme s'il était réellement présent dans la chambre faisant des remarques concernant le lieu où ils se trouvent, les aléas du voyage et du temps qu'il fait, des propos sur l'état d'esprit actuel du voyageur également. Le monde des images et celui de la réalité concrète se mêlent inextricablement. Le fameux vase – « petit objet noir » – est d'ailleurs également un lien direct entre les deux (fétiche permettant passage et échange) dans sa réalité de pierre. Leur première conversation dans le livre concerne l'ennui, expérience oh combien humaine que ne paraît pas connaître le voyageur, ce qui fait qu'il n'est « pas tout à fait vivant » selon Pierre (p.49). Pendant les séances successives Pierre

---

86. Remarquons que ces termes nous ramènent aux origines de l'écriture camusienne.
87. Le jeu intertextuel avec *L'Inconnue d'Arras* de Salacrou est intéressant : là encore tel Ulysse se remémore sa vie avant de se suicider, balançant entre l'injure contre « la garce » et un mot de remerciement (de « grâce »).

aura l'air de plus en plus épuisé tel une figure beckettienne qui dirige l'autre vers un au-delà du silence qu'il faut renverser selon lui pour qu'il devienne « une matière, une présence, une existence, quelque chose qu'on peut traverser, sur laquelle on pourrait presque marcher ; sur laquelle moi, maintenant, en tout cas, je suis sûr que je pourrais m'aventurer, pour me rapprocher de toi » (p.146).

Expérience quasi mystique qui accentue la fusion entre le voyageur et les images, entre l'étranger et ses rêves, entre le quêteur et ses lectures. Dans une des dernières séances Pierre lui déclare que maintenant ils pourront se passer de l'image et que leur contact devra se situer dans l'espace du futur antérieur. « Moi aussi, je t'aurai beaucoup attendu, tu sais », lui dit-il (en souvenir de Flaubert ?) : c'est comme un deuil projeté dans un futur de revenance.

L'avant-dernière occurrence d'une scène de bande est consacrée à une sorte d'exégèse de la visite des bains qu'a effectuée le voyageur (bande sur la bandaison). Selon Pierre cette expérience est une véritable initiation aux secrets d'un monde de l'au-delà. Il conclut : « Je suis le prophète d'une religion pour un seul homme. » La toute dernière occasion, lors de la septième occurrence de cette personne, la voix de Pierre décrit en détail la pauvre chambre dans l'Hôtel de la Source :

> La nuit sera longue, et lente, et interminable. Il faut en profiter pour sortir du temps qui passe, en descendre, creuser sur place le temps qui ne bouge pas, celui où nous allons nous rencontrer puisque je le creuse aussi vers toi, de mon côté : celui où je te parle, et tu m'entends. Cette chambre sinistre n'en est qu'une des entrées secrètes, dis-le-toi bien : un lieu impossible pour un instant impossible, et qui pourtant n'est pas moins vrai qu'elle ne l'est elle-même. Regarde, regarde, comme elle est vraie. N'attends pas le jour, sans quoi il ne viendra jamais. N'essaie même pas de dormir. Ne pense pas à moi. Habite cette chambre comme un tombeau. Sois résolument, passionnément, je t'en prie, c'est notre seule chance, le contemporain de ce froid, de ce silence, ou de cette fuite du robinet : pour moi, il me suffit de fermer les yeux pour t'y rejoindre.

Et le chapitre se termine par le compte rendu concis d'une expérience fondamentale : « De fait il les aura fermés, c'est vrai. Mais l'image n'en aura pas été soutenable » (p.237). Après il n'y aura plus que le passage à Volokoda (Vol au coda ?) qui termine le livre sur la frontière des rêves.

Ce qui est évident, c'est que ce voyage initiatique touche aux questions de l'être, de son absence-présence, de l'impossible et nécessaire réalisme du roman, de la mélancolique remontée aux origines que ne cesse d'accomplir la littérature tout en en reconnaissant la vaine insistance, des questions touchant la représentation, ses illusions, ses courts-circuits magiques, ses ruses pour coller à la chair tout en s'évadant dans le royaume des spectres. C'est au cœur de la Lettre que nichent la vérité et le leurre, c'est dans les cheminements de la fiction que le réel s'impose par son absence même, c'est en voyageant qu'on devient voyant. Ce regard de perspectives et de prospection, le texte le braque également sur les arcanes de sa formule, sur le passé de son écriture, remontant vers les autres romans camusiens, notamment vers le cycle caronien (c'est là que s'inscrit d'ailleurs noir sur blancs dans les épigraphes le seul message lisible parvenant de la main de Lemka). L'entrelacement par intertextualité va beaucoup plus loin, comme nous l'avons déjà indiqué à plusieurs reprises. Un regard scrutateur pourra deviner ainsi un labyrinthique prolongement des différentes étapes du voyage, de ses situations, de ses personnages, de sa portée réflexive, de son envol imaginaire. Contentons-nous de quelques lignes d'échange, de quelques voies de travers. Les *Tableaux d'une exposition* de Mussorgski seront évoqués pour leur juxtaposition réussie de sujets nobles et vulgaires (les cancanières de Limoges et la Grande Porte de Kiev), constituant ainsi une sorte de mise en abyme[88]. Une autre présence significative au cœur du texte est celle de Catherine de Berg, qui aurait été très proche de Lemka. « Elle aurait écrit *Le Passeur souriant* : *« Ne m'était ciel que de ses yeux »* (?) » (p.177). Cette ouverture nous ramène encore aux *Églogues*, mais aussi bien au-delà car cette Catherine ressemble étrangement à Catherine Robbe-Grillet qui a publié deux textes érotiques sous le pseudonyme de Jean(ne) de Berg. Elle permet à

88. Pour le 'sabir' on peut d'ailleurs penser également à un personnage balzacien comme Nucingen.

Camus ainsi qu'à nous-mêmes de faire le pont avec Alain Robbe-Grillet dont les différents textes (et films) ont largement inspiré Renaud tout au long de sa carrière (non sans les révoltes et rejets inévitables, bien sûr). Nous savons que Robbe-Grillet avait voulu intituler *Le Voyageur* le texte que nous connaissons comme *Le Voyeur*. Le héros de Camus traverse le paysage de ses fantasmes et de ses rêves tout autant que le Matthias de Robbe-Grillet dans un récit qui se profile devant une lumière initiale qui donne à tout « un je ne sais quoi de déjà vu, de déjà entendu, dans de vieilles piscines d'enfance, de province ou de mauvais rêve » (p.22).

L'histoire du voyageur est mythique comme celle des personnages robbe-grillettiens et on en retrouve les traces tout au long du récit : le roi qui avance « les yeux béants », les sphynges qui ornent l'entrée de la bibliothèque, les problèmes de cheville dans la nuit de Tlön, un cheval blanc « qui court seul au milieu de la chaussée, au grand trot, crinière au vent du soir, sans rênes ni harnais » (nous rappelant *Le Miroir qui revient*), tandis que le voyageur se déplace « sa mallette à la main » (p.152). Ces clins d'œil ne sont pas gratuits : c'est à partir de l'expérience d'écriture de Robbe-Grillet et de ses compagnons de route à l'heure du nouveau roman que l'art poétique de Renaud Camus s'est formé et par un jeu de rapprochement et de distanciation il n'a jamais cessé de mesurer ses mouvements d'écho avec le nouveau-nouveau roman au moment de *La Maison de Rendez-vous* ou de *Djinn*, avec la nouvelle autobiographie à l'occasion des *Romanesques* (et le Journal témoigne d'ailleurs de plusieurs rencontres importantes au cours des décennies). C'est pourquoi revenir à Robbe-Grillet, ici, vers la conclusion du troisième volet de notre triptyque, avant de prendre congé de Renaud, ne constitue pas un geste gratuit, surtout en concentrant notre attention sur le mouvement de refrain lui-même tel qu'il nous enchante dans les pages de *La Reprise*.

Ce roman aurait pu également s'intituler *Le Voyageur* et c'est en effet la principale indication caractérisant le personnage principal. Le livre est une reprise de nombreux éléments présents dans l'œuvre de Robbe-Grillet et le périple du protagoniste trace entre autres le chemi-

nement de Matthias[89] dans *le Voyeur* au sens où ce dernier est constamment en train de refaire son histoire pour pouvoir y dissimuler l'indicible. Nous sommes toutefois dans un cadre qui diffère assez de l'île de jadis parce que la fiction se situe dans le Berlin de 1949 avec ses différentes zones, ses décombres, les forces d'occupation, les nazis qui se cachent et la vie de plaisirs faciles qui reprend tant bien que mal. C'est par le train que le voyageur arrive dans la ville. Sa mission est plutôt mystérieuse et pourrait consister à établir des contacts entre agents secrets. Dans le train il aura déjà l'expérience d'être suivi (ou précédé) de son double, tandis qu'il arborera des identités différentes tout au long du récit. Du haut d'un appartement fort délabré donnant sur la *Gendarmenplatz* il assiste au meurtre présumé de l'homme qu'il doit observer. Sur le corps qui disparaîtra bientôt il trouve des papiers au nom de Dany von Brücke. Ce nom reviendra à maintes reprises quand notre voyageur (Robin, Wall(on), Ascher, Mathieu) s'est installé dans un hôtel de la zone américaine situé sur un bras mort du *Landeswehrkanal* et qu'il fait des excursions régulières vers un magasin de poupées qui paraît fonctionner également comme maison de rendez-vous. C'est là qu'il se plonge dans un univers très robbe-grillettien qui conserve toutefois ses liens avec le cadre ressemblant à celui du « Third Man ». Dans une mise en scène sado-masochiste et parmi les fétiches coutumiers, le voyageur y fait la connaissance plus ou moins intime de Jo Kast et de sa fille Gigi. Elles se révèlent être les proches parentes de von Brücke et de ses fils jumeaux Marcus et Walther. Entre réalité et rêve 'Ascher' (HR) assiste ainsi à des scènes de débauche et de meurtre où des souvenirs mythiques, des éléments de roman d'espionnage et une profusion de rappels intertextuels se combinent dans une folle sarabande de désir et d'illusion. Il s'avérera que le voyageur est lui-même l'un des frères jumeaux et on peut avoir pendant un temps l'impression que le 'je' est le 'bon' jumeau, Markus, que l'autre essaie de tuer à coups de pistolet. L'épilogue pourtant où le blessé se rétablit à l'hôpital pourrait bien amener un ultime revirement : n'est-ce pas l'ancien nazi Walther qui se relève de ce lit ?

---

89. P.215 on retrouve ce nom, comme ailleurs surgissent, parmi d'autres « revenants » le Franck de *la Jalousie*, le Boris du *Régicide* ou le comte Henri de Corinthe des *Romanesques*.

Les redoublements perfides qui atteignent les personnages se retrouvent dans la structure avec prologue, épilogue et cinq chapitres dont le troisième déplie superbement les changements de niveau entre le réveil dans une chambre inconnue et un regard sur une représentation en trompe-l'œil pourvue d'une fêlure. Et ce chapitre se termine alors en disséminant ses signes d'orientation : « Les lignes sinueuses qui en partent, dans l'épaisseur supposée de la vitre, scintillent en longs rubans de lumière comme les impalpables leurres métallisés que larguaient les avions assaillants, pour rendre leur repérage impossible » (p.153). En outre Robbe-Grillet se sert dans ce récit de notes qui reprennent le texte principal pour le corriger, voire le contredire. C'est une autre voix qui y parle remettant en cause le compte rendu central. Ces notes peuvent continuer sur plusieurs pages en un commentaire qui ne cesse de poser des questions insistantes. Un autre phénomène qui brouille également les perspectives est l'emploi alterné des pronoms personnels : tantôt le témoignage se dit à la troisième personne, tantôt il s'agit plutôt de la 'confession' d'un 'je'. D'autre part l'auteur de ces pages joue avec son anonymat et permet des survols du tourbillon fictionnel, ainsi quand il fait mention des ravages qu'a provoqués au Mesnil[90] la terrible tempête de 1999 (p.81), faisant se rejoindre ainsi les blessures de la vie et les ruines de la guerre aussi bien que les souvenirs cauchemardesques. Comme toujours chez Robbe-Grillet une construction extrêmement sophistiquée ne fait que mieux égarer le lecteur dans cette forêt de Pertes. Et pourtant cette belle captive se dissout infiniment suivant sa nature de Djinn pour se métamorphoser en fugitive. La distanciation subit un continuel mouvement de va-et-vient qui éblouit et laisse pantelant quiconque erre dans ces parages. C'est au cœur de l'écriture que l'auteur paraît chercher à échapper encore et encore à la fixation du désir. Comme le dit Mireille Calle Gruber : « Outre les accrocs et sutures dans la trame du récit, il en convoque la capacité de rebond, laquelle est aussi façon qu'a l'écriture de se 'supplémenter'. »[91]

Le double concrétise la reprise, les doublures reprennent infatigablement les instants capitaux du scénario libidinal, en mesurent

---

90. Le château normand où habite Robbe-Grillet et qui fut entouré d'un parc splendide.

91. In *Critique* 651-52 (août-septembre 2001), p.606.

l'économie, en retracent les pas, la marche tâtonnante. Robbe-Grillet en parlant du titre insiste sur l'importance de l'exergue du livre tiré de *Gjentagelsen* de Kierkegaard, à traduire comme 'reprise' ; cette reprise, écrit Kierkegaard, « serait un ressouvenir tourné vers l'avenir », pour lui concrètement lié à l'espoir de retrouver sa bien-aimée[92]. La reprise, dit Robbe-Grillet, effectue comme un autre tour de spirale pour se vriller une ouverture vers le futur par son insistance même. Il est d'ailleurs intéressant de lire sous sa plume qu'il convient de ne pas oublier l'autre signification de 'reprise' : la correction d'un élève par son maître.[93] La reprise est toujours chez Robbe-Grillet sous le signe de la faute et de la culpabilité : ne serait-ce pas l'impossibilité de donner sa place à un manque d'origine qui nécessite la continuelle remise en question des mêmes données initiales ? Le ressassement recouvre de manière obsessionnelle les mêmes ornières, retombant sur ses poupées, ses fouets, ses verres cassés, ses chaînes, ses élégants escarpins, ses motifs d'étoiles, ses tendres tissus, ses gouttes de sang, ses morsures et ses coupures. Dans ce centre impossible à repérer se tapit la sphynge (c'est le nom d'un cabaret dans le livre), les traits de la méduse y réapparaissent périodiquement, la bouche d'ombre y profère sa menace mortelle. C'est pourquoi l'autre face de la reprise consiste en un mouvement irrésistible de gommage pour que s'oublie la faute. Il n'est donc pas étonnant que les souvenirs littéraires les plus fréquents qui émaillent *La Reprise* proviennent des *Gommes* : identique structure de (pseudo)tragédie classique, retour des noms (Dupont, Laurent, Garinati, Juard) légèrement retouchés, motif du pont basculant, 'clichés' du roman policier mais surtout la rencontre d'un Œdipe qui continue à se fourvoyer dans un labyrinthe de miroirs. Il s'agira de gommer les marques du forfait initial pour retrouver immanquablement que cela retombe sur l'aveuglement de l'enquêteur, Wallace qui revient en Wall(on)[94] dans *La Reprise*, le M de la mère qui retombe à l'envers pour donner W(alther – autre). La reprise est aussi une complication d'autre part : *La*

92. Et vu que Kierkegaard se trouve à Berlin en écrivant ces lignes, Robbe-Grillet reprend sa description de l'appartement pour son 'setting' berlinois du prologue.

93. Entretien dans *Le Magazine Littéraire* numéro 402 (octobre 2001).

94. Henri Wallon, le psychologue se profile dans les coulisses, mais c'est peut-être aussi le 'Wall' berlinois qui commence à se dresser.

Reprise tient compte de mainte étape de l'œuvre de Robbe-Grillet des décennies successives de Sir Ralph aux pavés de *Djinn*, de Robin à Angelica et les données mythologiques se compliquent aussi singulièrement : en fait Œdipe et Thésée se croisent sur les routes de Thèbes et de Corinthe. Ainsi se reformule sous des formes toujours nouvelles la vieille question de la culpabilité : qui est coupable, le père (Dany), le fils ou plutôt les jumeaux, la mère (Joëlle K. ou encore Jo Kast), la sœur (Gigi-Antigone) ? Tous sans doute et donc par chance personne. Peut-être que l'inconnu, c'est la loi, ce qui expliquerait qu'une organisation très raffinée comme celle du roman peut sembler être faite justement pour que la loi reste ignorée. Ce qui justifierait encore le ressassement et les fétiches qui servent comme un permanent écran devant le scandale de cette absence.

Les reprises d'autres textes tissent constamment un scintillant tapis de Pénélope promis à une prompte mise en ruines[95]. Les principaux mythes, les grands récits de justification, les sagas romanesques sont lacérés et mis en lambeaux dans cette geste postmoderne du clonage et de la reproduction kaléidoscopique. Kafka n'est jamais loin, ni Proust dont le grand motif de la mémoire se pervertit en gorgées de tilleul et en promesses de madeleines[96]. Ainsi se repère (p.146) « la fente toute humide de sa petite madeleine » et, à la page 161 après le rappel du « baiser vespéral de la maman vampire », la régression à la jouissance polymorphe du bébé se précise : « J'étais comme un bébé à moi-même endormi que sa mère déshabille, savonne, lave longuement jusque dans les moindres recoins, rince, frictionne, saupoudre de talc, qu'elle répartit ensuite avec une duveteuse houppette rose, tout en me parlant avec douceur et autorité, musique rassurante dont je ne cherche

---

95. Comme le note encore Mireille Calle Gruber (op. cit. p.615) : « *La Reprise* est l'autoportrait ruiniforme de l'écriture ». Les scènes de torture et de déchirement trouvent une place toute indiquée dans l'entourage d'un pays en décombres. Dès le voyage en train du début le regard du voyageur sur l'Allemagne introduit ce thème du morcellement, glissant vers un paysage mythique, intemporel : « Seul demeure ça et là, rompant l'alignement des ruines, quelque bloc de maçonnerie géant, tel un fût de colonne grecque gisant dans une enceinte archéologique » (p.10).

96. Pour le côté pervers de la madeleine voir Serge Doubrovsky, *La Place de la Madeleine*, Mercure de France, 1972.

même pas à percer le sens qui m'échappe... ». Remarques jetées à la pâture d'un lecteur par trop avide d'oedipales gambades, mais par là même endroit de bravoure et de jactance où s'exhibe une incoercible poussée libidinale à l'encontre du négatif, de l'impuissance. Le texte poursuit page 162 : « Tout cela continue, à la réflexion, de me paraître absolument contraire à ce que je crois savoir de ma nature [...] ».

Pourtant on sait que celui qui se reflète le plus intensément se nomme Narcisse et que le cortège des perversions s'origine en son sein. Cette réflexion donc jouera avec les apparences au cœur du réel et trouvera par exemple Raymond Roussel sur sa route (encore une fois). L'auteur de *La Doublure* cherche à se perdre et à se retrouver dans une débandade déchaînée de doubles et de masques, retenant par tous les moyens (des vers, des clichés, des procédés, des imitations) le flux du sens dont partout se crie la vérité de la perte. La maternelle Io, Jojo s'est ressourcée à cette fontaine, témoin la page 105 : « Quant au vocabulaire du milieu théâtral qu'elle emploie concernant son mariage (répétition, doublure, générale, reprise etc.) il a pour évidente origine son séjour à Nice. » Or, c'est à Nice lors du Carnaval que l'acteur raté qu'est Gaspard Lenoir vit sa pitoyable aventure avec Roberte de Blou que raconte *La Doublure*.[97]

Le renvoi intertextuel le plus important, dans le sens où il enclenche toute la machine narrative, est probablement un passage qui réfléchit justement sur les reflets. C'est dans le train qui traverse la campagne allemande dévastée que le voyageur qui est descendu un moment lors d'un arrêt a peine à retrouver son compartiment (« j'ai dépassé mon compartiment sans le reconnaître », p.12). Quand il réussit à identifier sa place (« mon ancienne place ») « avec certitude », celle-ci se trouve être occupée et quand le voyageur « usurpateur » abaisse son journal : « c'est sans aucun doute possible, que j'ai reconnu, face à moi, mes propres traits » (p.13). Or, Freud dans *Das Unheimliche* relate

97. Rappelons ce passage de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* : « Je cherchai un mot à ajouter au mot *bandes* et je pensai à des bandes vieilles où l'on aurait fait des *reprises* (sens d'ouvrage à l'aiguille). Et le mot *reprises*, dans son sens musical, me fournit la Jéroukka, cette épopée que chantent les *bandes* (hordes guerrières) de Talou, et dont la musique consiste dans des *reprises* continuelles d'un court motif. » (p.13). Dans l'entretien cité (*Magazine littéraire 402)* Robbe-Grillet insiste qu'il ne faut pas oublier la chaussette quand on parle de reprise!

un épisode semblable pour illustrer par excellence cette sensation d'inquiétante étrangeté. Il croit se reconnaître dans l'image d'un autre voyageur et en ressent un profond malaise. C'est cette étrangeté familière qui ne permet peut-être pas de donner une explication cohérente des figures textuelles, mais qui paraît indiquer un certain dynamisme, un rythme d'écriture, un tempo vital. L'*Unheimliche* signifie que le très intime apparaît soudain comme le totalement étranger dans une confusion fréquente de la vie et de la mort, dans l'apparition des fantômes et de l'innommable, selon les voies d'un rapprochement trop absolu qui éteint le regard. A la fin de la deuxième journée Mathieu regarde un tableau qui montre une variante de la fatale rencontre entre Œdipe et Laios sur la route de Thèbes. Mathieu se penche ensuite sur la cuvette d'eau pour se frotter le visage d'une eau croupie, voulant combattre la nausée. C'est entre le regard sur le tableau et le rinçage qu'on trouve la phrase suivante : « La scène immémoriale se déroule une fois de plus dans son étrangeté familière » (p.112). On se rappelle que Robbe-Grillet s'était largement servi dans *Les Romanesques* du conte *L'Homme au sable* de Hoffmann dont Freud donne une exégèse dans *Das Unheimliche*. L'angoisse devant la chute s'y combine avec la peur de la perte de la vue. Si l'aveuglement d'Œdipe et de ceux qui miment sa posture est une constante, la chute elle aussi se répète avec insistance. Les bâtiments, les femmes, les verres, les murs, les chaussures, les corps et les cadavres tombent, le protagoniste tombe dans un profond sommeil et il tombe dans des pièges. Page 188 la précipitation devient particulièrement intense, surtout concernant les chaussures de Violetta (HR, « retombé dans une subite hébétude », les voit choir devant lui et observe comment une goutte de sang « était tombée de son fer de lance sur la doublure en chevreau blanc garnissant l'intérieur du soulier gauche »). En fuite HR a juste le temps de regarder « un petit tableau : un paysage romantique représentant, par une nuit d'orage, les ruines d'une tour d'où deux hommes identiques qui gisent dans l'herbe viennent de tomber, foudroyés sans doute » (p.189). C'est tout au fond de la note 13 que cette scène se présente. La tour rappelle la fin de *L'Homme au sable* où pareillement Nathanaël voit comme seule issue de son cauchemar de se jeter du haut de la tour où l'a fait monter son mauvais génie Coppélius. HR, ou Ascher, l'homme des cendres, lui, ne cesse de descendre et s'échappe de justesse.

Le texte est sans doute une machine désirante dans le sens où l'entendait Deleuze, et la triangulation (néo)freudienne ne saurait rendre compte des mouvements multiples et contradictoires qui le parcourent. Le divan qui surgit régulièrement dans le récit est un autre élément dans le jeu et il n'est pas en état de régler son affaire au vagabond romanesque. La psychanalyse est-elle dépassée alors et son commentaire est-il déjà impliqué entièrement? On peut en douter et préférer dire que Robbe-Grillet dynamise singulièrement ses figures sans sortir définitivement de ses arcanes. Guy Scarpetta (*Critique* no 651, p.630) parle de « représentation de la perversion et perversion de la représentation », cette dernière exécutée à l'aide de cérémonies littérales, de décrochages fictionnels continuels, de leurres infinis, d'invaginations multiples. Qu'on considère par exemple le rôle joué par les souvenirs d'enfance : le double que le garçon vit apparaître devant lui sur la plage bretonne, le bateau de pêche dans le Canal berlinois, navire en ruine, dont l'état de délabrement étonne ; le pourrissement n'aurait plus avancé depuis 40 ans : « comme si le temps s'était acquitté une fois pour toutes de son action corrosive et avait ensuite cessé d'agir par on ne sait quel prodige » (p.59). Le souvenir d'enfance le plus insistant concerne peut-être ce royaume de la mort qui fait se répéter par aveugle obstination et par muette obsession sa ritournelle funèbre. Le pervers se voue à une éternelle parade de fantasmes et de fétiches pour effacer ce vide qu'il ne peut comprendre.

Jean Bellemin-Noël n'a pas manqué dans le numéro de *Critique* consacré à Robbe-Grillet à l'occasion de la publication de *La Reprise*[98] de se poser la question de la place de la psychanalyse. « Une Ecriture freudienne ? » s'intitule son article pour ce recueil. Il résume son propos de la manière suivante : « Pour un certain nombre de critiques sensibles d'abord à la subtilité du savoir-faire, à une exceptionnelle *ars combinatoria* jointe au culte obsessif des variations, à son inventivité permanente en matière de décrochages, de fausses digressions et de vrais coq-à-l'âne, Robbe-Grillet est un de ceux qui exploitent le mieux les possibilités offertes par une vision du monde où

98. Et à l'occasion aussi de la parution d'un nouveau ciné-roman *C'est Gradiva qui vous appelle*, titre qui exprime une fois de plus la préoccupation de Robbe-Grillet avec les trésors de la psychanalyse.

l'inconscient a sa place et même impose ses règles. Il écrit en lignes de lumière avec l'encre noire du pulsionnel » (p.628). Ainsi Robbe-Grillet peut selon une voie ludique « prendre revanche sur les contraintes de la réalité en bousculant celles du langage » (p.624). Revanche pourtant dirions-nous qui à jamais conserve son caractère précaire puisque le langage a toujours un dernier mot à dire malgré tout jeu d'appropriation. Bellemin-Noël résume la relation entre l'auteur et la psychanalyse de la manière suivante en parlant de fétiches comme le soulier doré ou encore la fauvette séductrice : « le texte dessine les linéaments de la théorie classique du fétiche. Si Robbe-Grillet n'en avait pas conscience, son texte, lui, savait ce dont il *causait* et qu'entrevoient notre inconscient, puis notre regard critique » (p.628). On pourrait aller un peu plus loin, faire un pas de plus, trébuchant, hésitant, béant pour poser que Robbe-Grillet ébauche et burine une pratique fictionnelle des poses narcissiques et du fétichisme et montre à la théorie par où elle est nécessairement en défaillance : par sa précipitation au-delà du contrôle le plus austère, par sa tendance à ne jamais pouvoir en finir, justement parce qu'elle doit cacher la finitude et les finitions. La ravaudeuse se saoule infiniment de ses prises et de ses reprises, la série des noms ne constitue jamais une guirlande fermée, les réflexions ne peuvent pas plus s'arrêter que la narration se boucler, la famille prend des poses à jamais identiques et toujours changeantes. Si le dernier mot du texte rejoint la matrice dans un geste d'effacement et *d'extase* (« J'ai pensé que, dès notre arrivée à Sassnitz, il me faudrait acquérir des verres sombres pour protéger mes yeux blessés du soleil hivernal sur les étincelantes falaises blanches »), la quatrième de couverture tel un îlot projeté est comme une ultime reprise : « Nous sommes à Berlin, en novembre 1949. HR, agent subalterne d'un service français de renseignement et d'interventions hors normes, arrive dans l'ancienne capitale en ruine, à laquelle il se croit lié par un souvenir confus, remontant par bouffées de sa très jeune enfance. Il y est aujourd'hui chargé d'une mission dont ses chefs n'ont pas cru bon de lui dévoiler la signification réelle, préférant n'en fournir que les éléments indispensables pour l'action qu'on attend de son aveugle fidélité. Mais les choses ne se passent pas comme prévu… A. R-G. » 'Pas comme prévu' pour que la lettre rejette dans le gouffre du sphinx les fatales paroles de Tirésias. Et *da capo* !

Revenons ici à Renaud Camus et d'abord à son *Voyageur en automne*. L'exergue de ce roman vient de Goethe et est tiré de son *Voyage d'hiver dans le Harz* :

Mais quel est cet homme à l'écart ?
Dans les taillis son sentier va se perdre,
Derrière lui
Les buissons se referment
Et les brins d'herbe se redressent ;
Le vide l'engloutit.

C'est partout cette absence au monde, ce regard venant de loin et se dirigeant ailleurs, qui scellent l'écriture camusienne. Là où Robbe-Grillet lance ses fantasmes dans le réel et projette une écriture fantasmatique à l'assaut de la platitude du monde, Renaud traverse bruits et fureur en quête de silence. L'un est un auteur au fond baroque, l'autre serait un classique contemporain ; le projet de Camus est moderniste, Robbe-Grillet a évolué vers le postmoderne. La portée autobiographique de leurs œuvres respectives témoigne de cette divergence : dans *Les Romanesques* (et dans certaines pages de *La Reprise*) la vie de l'auteur se façonne rétrospectivement selon les lignes de la création artistique : Alain est un *prédestiné* ; dans *Le Journal* (et dans maintes autres pages) la vie de Renaud Camus paraît se jouer au fil de la plume : l'écrivain est un ange perdu à la recherche de la lumière. C'est aussi pourquoi les textes de Camus, s'ils sont souvent moins achevés, toujours dans un état provisoire, connaissent tout au long de mornes plaines mélancoliques des échappées sublimes vers les hauteurs. J'en prends comme exemple dans le Journal de 1997, *Derniers Jours*, le compte rendu lyrique des manifestations artistiques de l'été à Plieux et à Lectoure. D'une part c'est l'exposition de Christian Boltanski qui justement s'appelle Derniers Jours et qui sans jamais le dire explicitement parle de façon *inoubliable* de ceux qui ont disparu dans la nuit de l'extermination. D'autre part c'est le festival de musique, *Les Nuits de l'Ame*, où est programmé un concert qui porte le nom de *Tenebrae* et qui propose entre autres des textes de Celan mis en musique par Gualtiero Dazzi. Entre les installations du château et les vers de *Lichtzwang* se tisse un lien secret, marquant la douleur et les catastrophes du siècle. Le sens en réside juste-

ment dans l'absence de parole, dans le vide qui les creuse. « Celan et Boltanski, sous l'instance de Jérémie, peuvent parfaitement être rapprochés – par dessus beaucoup de campagne et de nuit, tout de même – parce qu'on ne fait alors que rapprocher deux silences, deux refus d'expression, deux défaillances de la parole » (p.273). L'envol de la prose de Renaud Camus dans les pages qui relatent cette expérience (qui constitue indubitablement le sommet de ce volume du journal) marquent assez qu'il appartient à cette même famille d'artistes. Alain Robbe-Grillet a toujours eu tendance à voir en Renaud Camus un double de Raymond Roussel, photos à l'appui. Camus, tout en prenant ses distances, ne refuserait pas ce rapprochement pour autant que tout formalisme roussellien est aussi un instrument du désir, une parure de l'absence. Dans le Journal de 1998, *Hommage au Carré*[99], l'auteur revient à plusieurs reprises à cette notion d'absence (ainsi page 412 : « Garder Plieux, y laisser mes livres et mes chiens, mais habiter ce château par l'absence »). L'absence devient ainsi le renversement positif de la solitude, solitude qui tantôt peut aller jusqu'à la déréliction. C'est cette présence qu'inscrit le Journal, mais en y mettant la forme qui constituera son ouverture. « Mais justement : c'est dans la vérité, surtout la plus amère, qu'il convient de garder forme à tout prix, et donc figure humaine, si dépouillée qu'elle soit, si ravinée, si corrodée. Ce visage de vaincu de la vie, cette *situation* objective de vaincu, ce statut d'oublié, de mal-aimé, d'ignoré, ce corps abandonné par le désir, c'est à ce *journal* seul qu'il appartient de les habiter avec autant de dignité que

99. Ce titre se rapporte à l'exposition de tableaux de Josef Albers qui a eu lieu à Plieux cet été-là. Pendant l'été 2002 il y a eu une exposition d'oeuvres d'Albers au Centre Pompidou. Dans un compte rendu dans le journal NRC (12/7/02) Janneke Wesseling décrit entre autres un 'Hommage au carré' qui a comme sous-titre « Hommage à l'éphémère ». « Ce tableau consiste en quatre nuances de gris, des gris froids et des gris chauds, dont celui du milieu, qui est aussi le plus foncé, a l'air de ne consister en rien. Une chose ne peut pas être rien, et c'est pourtant ce qui a lieu ici. Le carré gris du centre n'est pas un trou, mais ce n'est pas de la matière non plus ; il est là et il n'est pas là. A la fin de sa vie Albers a dit qu'il était loin d'avoir terminé sa série de tableaux, qu'il y avait encore beaucoup de recherches à faire. Qui regarde ses tableaux, comprend pourquoi. Ils montrent l'énigme impénétrable d'une couleur qui est pure lumière, ou rien qu'une ombre, ou une présence fulgurante, ou encore rien » (ma traduction). On devine comment la recherche camusienne de la luminosité croise cette voie-là.

possible, sans rien cacher de leur déréliction. L'absence devrait former l'autre dimension, étroitement liée à la lettre, qui permet au désir de se perpétuer.

Éros a été notre point de départ pour parcourir le fastueux domaine camusien ; nous y revenons obligatoirement à la fin du parcours. Dans *Hommage au Carré* l'inscription d'Éros dans les origines du corps désirant est indiquée doublement : ce désir est déchirure et éloignement de l'être chassé du Jardin d'Eden. C'est selon cette voie que l'auteur revient à ses jardins d'enfance qu'il avait déjà évoqués à plusieurs reprises : « Est-il plus *moral* que tous les beaux jardins soient dépecés et convertis en squares ou en énormes bacs à sable, au risque que l'idée même de beau jardin se perde, et surtout la chose, et que ce signe, *beau jardin*, avec ce qu'il implique d'absence, de solitude, de silence, n'ait plus de référent sur la terre ? », écrit-il en réfléchissant aux 'fruits' de la démocratisation et aux arguments invoqués pour les réaliser. Et il ajoute : « Quant à la « métaphore du jardin » [dans les pages précédentes], il est plus que probable qu'elle est réactivée en moi par la proximité des Garnaudes, notre intime éden – d'où nous fûmes chassés, comme de tout éden qui se respecte ; chassés et recueillis en un autre 'jardin', celui de Montjuzet, alors tout en vignes et noirs cyprès, et qui est aujourd'hui… un jardin public » (p.438/39). Remarquons que le jardin est déjà double, autre, en glissement et décalage dès ces origines. L'autre passage dans le Journal 1998 qui se combine avec cette thématique est le très réel épisode où Renaud est chassé d'un de ses endroits préférés dans la proximité de Plieux, « ces grandes prairies face à Saint Clar » où il s'était « allongé près du ruisseau, parmi les fleurs », lisant Yeats, dormant un peu dans l'herbe. Il en conclut : « cette vallée de l'idylle était en train de sauver mon amour pour la Gascogne. Je crains fort qu'elle ne soit la cause de mon dégoût définitif pour ces contrées. Oh donnez-nous des landes, des terres offertes, des champs ouverts, comme dans mon enfance ! » (p.201).

Le Journal, qui pour cela est emblématique de l'œuvre entière, décrit, charme, conjure avant tout les avatars du désir. Ce désir s'ancre dans les représentations d'enfance, dans les rêves de Narcisse, dans les langueurs d'Hyacinthe, se recueillant dans le *locus amoenus*, scrutant l'horizon des voyages imaginaires, méditant sur le sourire d'Antinous. En réfléchissant à partir d'un film sur la vie de Cavafy, Renaud Camus

précise ses idées à l'égard d'Éros. S'il a vécu une homosexualité heureuse et qu'il n'a jamais cessé d'en chanter les plaisirs, la volupté ne l'a jamais comblé toutefois, « jamais comblé longtemps, en tout cas. » Et il poursuit : « Je n'en ai jamais éprouvé la satiété. Éros est adorable mais trompeur. Il fait miroiter devant nous des plaisirs dont il nous offre quelques-uns, et quelquefois beaucoup, même, mais cependant jamais assez. [...] Le drame cavafien ne serait en ce sens qu'une exaspération mélancolique, et nostalgique, d'une insatisfaction dont je crains qu'elle ne soit consubstantielle à l'éros, hélas, car il est le monde de la danse des sept voiles, et après le septième il y en a sept encore, et jamais de fin à leurs agaceries. Le christianisme n'a jamais dit rien d'autre. Je regrette d'avoir à lui donner raison. Mais de cette constatation fâcheuse nous ne tirons pas encore les mêmes conclusions, lui et moi » (p.217).

Désir toujours en suspens, ménageant ses failles dans tout édifice qui veut lui fixer sa place, surgissant dans les figures si familières et si étranges du corps aimé, se dissimulant par intermittence dans les ombres de l'arrière-fond, brodant les entrelacs d'un voile de dentelles où s'entrevoient alternativement la jouissance, la déchirure, le délaissement. C'est par une œuvre en perpétuelle mouvance que Renaud Camus ne cesse d'en charmer les souvenirs, les apparitions et les rêves.

P.S.

L'œuvre de Renaud Camus s'élargit, se stratifie, se compartimente constamment. L'augmentation en volumes ne cesse de nuancer, de varier et de reprendre autrement une vision d'une splendide richesse. Les trois livres qui ont paru en 2003 témoignent exemplairement de cette évolution.

Tout d'abord à la série des élégies s'est ajouté *Vie du chien Horla.* L'élégie est un genre qui sied par excellence au goût camusien d'un mélancolique retour sur des bonheurs dont la Parque a arrêté le déroulement. Pour raconter la vie du chien Horla l'auteur se met bien en garde de ne pas trop 'psychologiser', mais il est évident que dans la description de la relation entre maître et animal et ensuite pour ce qui concerne le caractère du chien, c'est la mélancolie du chroniqueur qui fait ricochet. De la naissance à la tombe est décrite par petits chapitres la vie d'un chien qui concentre en soi l'essence d'une existence canine (comme en Camus se profile l'épure du maître d'œuvre). Horla occupe une place spécifique parmi les autres chiens de la maison (Homps le solitaire et Hapax le chef notamment) : « Au chien Horla resta l'amour pour son maître. Voilà du moins la vocation dont il fit choix, celle qui allait définir son rôle, sa personnalité, sa fortune, et donner sa couleur à sa vie » (p.42). On remarque en passant comment l'auteur, en prenant ses distances par l'emploi narratif de la troisième personne et le recours à l'appellation de 'maître', se plie à la loi de l'élégie qui chante une relation que le recul a détachée d'un réel trop immédiat.

Pourtant, si Horla peut figurer en tant qu'emblème de l'amitié, son statut littéraire, élégiaque et hiératique, dépend avant tout du lien qu'il constitue entre le domaine mystérieux de la souffrance et l'inscription artistique d'un au-delà de la réalité. Concrètement Horla hurle sa désolation quand l'éloignement, le délaissement et la solitude le menacent. D'autre part, s'il aime se faire chercher, il prend soin de signaler sa présence dans les bois proches, ses yeux fulgurants esquissant les contours du noir pelage. D'où la coïncidence marquée avec l'être mystérieux du fameux conte de Maupassant.

Cette ouverture sur l'*Unheimliche* qui est plutôt ludique d'abord va se retourner dans un mouvement de frayeur quand le chien Horla est la victime de crises d'épilepsie. « On dit *la folie* du Horla – on dirait le *haut mal*, aussi bien », note le scripteur en pesant ses mots, et il poursuit en décrivant ce regard ouvrant sur « l'absence de tout, d'au-delà « l'innommable mur de chaux » – de l'innommable, pour le dire d'un mot »(p.107). Inéluctablement va s'avancer dorénavant cette mort qui habite si intimement le corps du Horla. Histoire de deuil et des frémissements au seuil du vide, *Tombeau* qui chante une amitié d'autant plus profonde qu'elle ne possédait pas les mots pour le dire.

Le second livre publié en 2003 est *K 310*, le journal de l'an 2000. Le passé se rapproche d'année en année, mais ainsi se sent peut-être d'autant plus nettement l'infranchissable distance entre le vécu qui se fait l'écrit d'une part et le vivant d'autre part, trajet asymptotique dont l'insistance souligne encore ici la dimension du deuil. Ce n'est pas un hasard si dès les premières pages l'auteur rejoint l'endroit où il projette d'ores et déjà sa future tombe. Le journal poursuit en grandes lignes le même parcours narratif que celui des années précédentes. Pourtant outre les voyages, les rencontres, les expériences artistiques, les joies de la campagne et les soucis de tout ordre, au-delà des plaintes relatives à l'enlaidissement du paysage ainsi qu'à la banalisation de la pensée et de la langue se dessinent ici avec ampleur et persévérance deux perspectives majeures qui scellent (provisoirement) par voies opposées le sort de Renaud Camus.

En premier lieu il y a ce qu'on a appelé « l'Affaire Camus », tout le tumulte autour de la publication de *La Campagne de France*, le journal de 1994. L'accusation d'antisémitisme basée principalement sur une lecture fort partielle et très partiale d'une entrée sur telle émission de France Culture, prend une importance démesurée en devenant une plate-forme pour une prise de position de journalistes avides de scoops, d'intellectuels cherchant désespérément à se profiler et de personnalités politiques en plein désarroi. Renaud Camus s'estime à juste titre insulté et lésé, mais paradoxalement c'est aussi l'occasion de découvrir la valeur de certaines amitiés (à côté des fidèles de toujours il y aura par exemple Alain Finkielstein, Emmanuel Carrère, Jean-Jacques Aillagon), et de sentir que malgré toute

sorte de dénégation son œuvre 'porte'. D'ailleurs la loi du journal veut que nous (re)trouvions ici intégralement tout ce qui fut écrit 'sur le chaud' et avait déjà été publié en grande partie dans *Corbeaux*.

Si on regarde l'année dans sa totalité on s'aperçoit néanmoins que la dimension englobante la plus importante est la relation avec 'Philippe', le jeune ami-amant qui s'installe à Plieux et qui paraît combler les désirs d'affection et de tendresse de Renaud. C'est ainsi qu'il peut écrire à la date du six septembre :

> Je suis heureux parce que ma vie amoureuse est heureuse, c'est la condition de tout le reste – je n'ose écrire *parce que je suis aimé*, car on n'a jamais d'assurance absolue dans ce domaine, et elles ont grande chance d'être ridicules ; mais enfin je peux penser que je le suis ; tout se passe comme si je l'étais.
> Je suis heureux parce que mon travail est pour moi une source d'excitation, d'impatience, d'avidité à être et à faire ; et parce que j'ai le sentiment, aujourd'hui, de voir à peu près le plan de l'ensemble, assez vaste, d'une *œuvre*.
> Je suis heureux parce que ma vie se passe *dans la dignité de la beauté* (p.382).

Le journal peut donc prendre sa vitesse de croisière. Réfléchissant sur ses voyages (notamment en TGV), l'auteur en reprend parfois le rythme pour effectuer des sauts dans le temps et l'espace (par exemple lors du voyage à Stockholm, p.75). D'autre part on trouve cette remarque significative (le 15 juillet à Cologne) : « J'ai perdu la belle dextérité que j'avais jadis pour écrire à n'importe quel moment, en voyage, et pour utiliser tous les temps morts au bénéfice de ce *journal*. Ou bien il n'y a plus de temps mort »(p329). Peut-être que le journal a perdu son ingénuité et qu'il s'engage nécessairement dans une autre relation avec le temps mort, le temps de la mort. Le ton est malgré tout fondamentalement mélancolique, ainsi en cette page 365 où la citation se chante en refrain des amants : « *C'était au début d'adorables années / La terre nous aimait un peu je me souviens* ». Ce ton fut indiqué dès les premières pages du livre où l'auteur médite sur le territoire de son enfance : « Appel des origines ? Je ne suis pas

sûr de ce que sont vraiment mes origines. Mais nostalgique désir de ce paysage-là, oui, comme d'une terre plus conforme à ma nature, c'est-à-dire à mon histoire, probablement » (p.18).

Le titre de ce volume permet de bien saisir sa portée : K 310 c'est-à-dire Köchel 310, l'indication catégorique de la sonate pour piano en A mineur de Mozart. A l'entrée du 20 mai Renaud Camus note qu'elle constitue « la solace de ces jours » et il ajoute « je l'appelais ma 'musique pour fermer les volets' » permettant de faire disparaître derrière les rideaux un paysage splendide tel celui qu'on voit de la Villa Médicis à Rome. Pour ce mois de mai 2000 il conclut : « Non, il n'y a que la sonate 310 [...] qui s'accorde à ma fatigue et me soit une Patagonie. Elle est encore pleine d'agaçantes joliesses, de galanteries convenues, de danseries d'un autre temps ou plutôt tout à fait de leur temps, de son temps, mais justement, dans l'*adagio cantabile*[100] on voit pointer le futur [...] Et ce futur si timide, si dépourvu de tout désir d'étreindre, de déranger, de détruire, il nous émeut parce qu'il est notre passé à nous, et que nous le voyons mourir à son tour » (p.200). Cette musique « se contente d'être là, si peu, apparaissant-disparaissant » (ibidem).

Ainsi nous revenons à une notion fondamentale qui imprègne toute l'œuvre de Camus et qui effectivement se lie étroitement à la scène de l'enfance (la comparaison de l'auteur ici entre la musique et une petite souris qui sort de sa cachette se situe dans le même contexte) : l'être qui est toujours combiné avec le disparaître, la figure de la mort-vie, la présence toute transie d'absence. C'est la posture du mélancolique pour qui même le ravissement du bonheur ne se sépare jamais d'une profonde résonance de deuil.

Le livre le plus surprenant que publie Renaud Camus à l'automne de 2003 est un nouveau roman, mais cette fois-ci il s'agit d'une *fiction-réalité* qui jette un pont entre plusieurs dimensions de l'œuvre. C'est un texte stratifié qui par là s'apparente à *P.A.* et aux *Églogues* ; il rejoint d'autre part tel passage du Journal tout en y greffant une dimension fantastique, onirique, intertextuelle. *L'Inauguration de la salle des Vents* emprunte son titre à un moment

100. Ne serait-ce pas plutôt *l'andante canatabile (con esperssione)* ? L'adagio serait plus lent, plus mélancolique.

particulier de l'année 1995 au château de Plieux : dans l'une des salles est installé un ensemble de réalisations artistiques de Jean-Paul Marcheschi ; l'inauguration – en petit comité – a lieu après une longue journée de préparation le jeudi 22 juin[101]. Le dimanche 25 juin Camus écrit dans son journal : « De tout ce qui survenait de déplaisant ou même de désastreux, Warhol disait toujours : *It will make a good tape*. Des trois ou quatre derniers jours je peux dire qu'ils feront ou qu'ils pourraient faire un jour un excellent roman, tant la vie a le sens des constructions savantes et efficaces. Le roman s'appellera *La Salle des vents* ; ou peut-être *Inauguration de la salle des vents* ». Un dispositif très précis a ensuite été élaboré pour styliser cette suite d'événements, ses échos, son retentissement, ses ricochets (semblable aux installations dans les salles du château).

Le texte se compose de deux grandes parties : la première partie à son tour comporte 12 sections de 11 unités chacune ; la seconde partie se constitue de 11 sections de 12 unités chacune. Dans le répertoire en fin de volume on en trouvera la liste avec une indication (souvent marginale ou emblématique) du contenu. La quatrième de couverture résume le procédé : « Douze lignes de récit. Onze styles. 12 fois 11, puis 11 fois 12 : 264 paragraphes. Chacun n'a qu'une seule phrase, de quelques mots ou de plusieurs pages. Dans chacune des deux parties, chaque combinaison d'un récit et d'un style ne se présente qu'une fois. » Les thèmes sont énumérés page 289 d'après le fichier préparatoire du livre: « 1) la visite de A. 2) souvenirs de la vie avec E. (voyages, la truite, la chambre à Naxos, la statue gisante, les plaques du service des eaux de Tolède, etc.) 3) écriture de *L'Inauguration*, problèmes techniques, autoréférences, etc. 4) relation sado-masochiste avec G., le régisseur « emploi-solidarité » (il faut lui trouver un nom) 5) la vie de E. dans le cerrado (histoires de la ferme, le Japonais, la vie dans la petite ville, orgies etc.) 6) description, élaboration, installation de la carte des Vents 7) évanouissement du chien, visite nocturne au vétérinaire, les hortensias, les ombres 8) « l'accident » à proprement parler, la pierre, les « tirants », les pom-

101. Dans le journal de 1995 à la page 136 l'auteur crée une entrée (abusive) pour un jeudi 23 juin parfaitement fictionnel. D'ailleurs, la chronologie de ce volume se trouve fortement perturbée pendant cette période.

piers, les gendarmes, l'enquête, etc. 9) vie de l'artiste (B.) avec C., vie, mort et enterrement de C., l'éloge impossible, la tombe, les oiseaux, les machins « fastigiés », etc. 10) les lieux dans leur silence aujourd'hui 11) maladie et mort de E., les deux mères, la sœur, la chaise, etc. 12) souvenirs de la vie avec A. » .

Les différents styles sont énumérés dans une autre section autoréférentielle : « 1) écriture blanche, purement descriptive 2) dialogue 3) en notes, non rédigé 4) sans ponctuation 5) classique et lyrique (*sic*) 6) interrogatif 7) extrêmement familier, style parlé 8) poésie (?) 9) conditionnel 10) style scientifique, compté, genre constat d'huissier ou rapport de police 11) sibyllin, à la Camb. (mais bien sûr ils ont tendance à glisser les uns dans les autres) » (p.111). Le lecteur pourra vérifier comment cette toile se remplit avec ses obsessions et ses déviances, ses constantes et ses repentirs. Certains styles ponctuent le texte avec une régularité exemplaire comme par exemple les strophes poétiques dont voici la première :

bord se dérobe et lui
jeté contre le ciel aux herbes rases
où la confiture du soir écartèle
les os de feu son idée

vision lyrique de la chute centrale ici, selon le schéma. Le livre dans son ensemble sera marqué le plus par la massive présence de la manière 4 qui 'produit' des passages allant jusqu'à une bonne vingtaine de pages et où l'absence de ponctuation entraîne une atteinte plus générale de la structure syntagmatique. Les répétitions, les suspensions, les séries paradigmatiques ouvrent le texte sur d'autres dimensions, lexicales, encyclopédiques, intertextuelles. Histoires d'amour, récits de voyages, complicités artistiques se bousculent et se chevauchent, trouvant leur contrepoint dans les sections techniques et descriptives. Exercice de styles et de leur champ d'action, pour mieux dire et redire de mille façons ce qui inéluctablement se retire de la parole. Dans le journal on trouve les faits de ces jours-là : la vie du château avec l'installation des toiles, l'arrivée de l'ami américain, la promenade et la chute ; le va-et-vient du régisseur, principal appui du langage populaire ; la mort des amants : l'ami de Jean-Paul qui meurt

à Paris et Rodolfo, l'amant brésilien de Renaud qui s'éteint au Brésil. Le roman, de par sa structure arborescente et tumulaire, permet de faire rayonner la lumière du souvenir, les détournements de la pensée, les errances du désir. « Ce dont il s'agirait en somme serait d'ajouter couche après couche, cercle après cercle, phrase après phrase à la réalité de cette salle, et de lui conférer à force de contraintes, de fils, et de nœuds, et de recoupements, une sorte de superréalité qui se renouvellerait d'elle-même, indéfiniment, grâce à l'espèce de moteur, de turbine, d'invention de Morel[102] qui serait le volume posé là, ou d'ailleurs ailleurs, il importerait peu » (p.282).

Le château est à l'image du livre, le texte imite l'architecture, globalement, avec sa bibliothèque, ses caves, ses salles d'exposition ; comme la citation qui précède l'indique le roman mime plus particulièrement cette salle des vents où expose Marcheschi. La description technique se trouve p.56 et énumère : la *Carte des Vents*, *Morsure de l'aube II* et *Oracle de Plieux*, deux dessins, une oriflamme déchirée et son dessin préparatoire, une double sculpture murale, *N.Y. Volcans* et finalement la *Barque des ombres*. Dans les œuvres de Marcheschi se montre entre autres une confrontation véhémente entre la matière et la lettre. De nombreux textes copiés y sont assaillis par le feu par exemple. Feu, pierre, vent, les éléments s'y confrontent à la lettre, matérialité que regrette l'écrit. Deux aspects ont été plus particulièrement repris par Camus : le lien entre l'installation et *La Divina Comedia* de Dante, et la présence à cet endroit de la Barque des ombres qui inscrit le deuil sur la ligne de fuite menant à la salle des Nuits. Deuil qui se fait « sentir à travers tout l'œuvre et du haut en bas de cet édifice, ce bâtiment délabré, ce château perdu, puisque à cet œuvre-là il est toujours plus étroitement consacré : et nulle part de façon plus claire, aérienne, lumineuse, qu'en cette salle haute où la barque n'attend, pour appareiller selon les leçons de la carte, que le grand embrasement prodigué par le soir » (p.139).

Si, d'une certaine manière tout s'organise et se désorganise autour de la chute, c'est que l'événement concret (l'hôte qui tombe de

---

102. Le livre de Bioy Casares revient souvent comme source d'inspiration véhiculant surtout le désir de créer une image parfaite de l'amant(e) susceptible de vaincre le temps

la fenêtre) s'entoure de toute une série d'autres chutes (chute du ciel, catalepsie du chien, etc.) et nous mène au bord des tombes. Chutes de style aussi et du récit, cascade de niveaux, dégringolade des identités, cataractes de mémoire. Tout le livre ne fait que choir, d'échéance en échéance, mais à certains endroits le vertige se fait sentir tout particulièrement. Dans ce sens-là un très beau passage page 311 résume l'envergure et les aspirations du livre :

> Mais aussi bien n'est-ce pas tout livre, tout récit et presque toute phrase, toute *œuvre* si vous voulez dans la mesure où elle est toujours, peu ou prou, imposition d'une forme, c'est-à-dire, si dérisoire soit-elle, de la volonté délibérée (en principe) sur le cours 'naturel' des choses, sur la brutalité du réel (et l'on fait allusion ici à son caractère *brut*, autant et plus qu'à son aspect incontestablement brutal), qui a pour mission et presque pour raison d'être, en tout cas pour effet, de *figurer* symboliquement cette chute, cet accident, cette béance, cette dérobade des points d'appui, cet écart, cette absence, ce vide, ce suspens – n'importe quel mot semble être un peu celui qui convient, il ajoute en effet quelque chose à ce que l'on essaie de dire, il vous en rapproche mais en même temps il vous en éloigne irrémissiblement, comme un itinéraire périphérique autour d'une ville ou d'un château, une déviation, un boulevard, des remparts, une butte ; il accuse votre inadéquation à ce qui est, à l'être en tant qu'il arrive : il se dérobe, il tombe, et vous aussi –, c'est-à-dire cette présence de la mort, de l'absence, de la distance, du trou dans la bibliothèque, dans la parole, dans l'âme, dans la demeure ?

La page précédente avait souligné un autre lien important pour cette thématique et pour cette organisation formelle : « la Chute oui de C » où plane l'ombre de l'autre Camus dans son éternel été, maître de l'« étrangèreté » (p.285) que revendique Renaud. Pour Clamence la chute d'un corps dans la Seine ouvre la brèche de l'identité ; dans *L'Inauguration de la salle des Vents* tout tombe et cet effondrement met en branle toute identité. Livre des failles et des ruptures, mais également des sutures (cf. p.332) et des liens toujours renoués. Livre

de deuil et de perte irréparable, mais reportage aussi des efforts pour en dresser les signes. Roman lazaréen (cf. p.182) qui se drape d'une réelle beauté baroque quand il décrit l'embrasement du ciel ou la fulgurance des amitiés. Le deuil et les regrets (le *pentimento*) creusent la présence de l'auteur, le mettent sur l'étroite marge du dispar'être. Et c'est la longue litanie des énumérations paradigmatiques qui chante / balbutie entre le glissement perpétuel et l'arrêt définitif.

Vaisseaux brûlés, le texte-toile, exprime dans son titre ce même mouvement et une semblable oscillation sur place. A l'heure actuelle le texte continue de se creuser, de se 'cavatiner' par endroits, suivant une taupologie rhizomatique. Les tumescences locales se constituent en kystes spécifiques, mais indiquent parallèlement tous les buissonnements virtuels (à quand le lien hypertextuel aux arborescences latérales ?)[103]. Ainsi on trouve un pullulement de rejetons sous les chiffres 2-2-12. On y retrouve Morel et compagnie, mais surtout s'y est organisée une excursion en terres olliériennes[104]. La coïncidence a mis sur le chemin de Renaud Camus le peintre Bernard Ollier, auteur également d'une curieuse plaquette que l'on découvrira dans ces parages. Mais c'est une occasion rêvée bien sûr pour explorer certains aspects de l'œuvre de Claude Ollier, ses personnages et leur tendance à s'évanouir, les périples sur Epsilon, le thème du traître et du héros, de faire la navette. On aurait envie de poursuivre sur les traces de cette rencontre et de parler de la grande beauté des textes de Claude Ollier de ces dix dernières années : *Aberration*, *Missing*, *Wanderlust et les oxycèdres*, *Préhistoire*. Si le premier décrit un merveilleux voyage à travers le Maroc et l'Espagne, se concluant sur l'éclipse du voyageur, et que le second poursuit par toute la largeur du Canada les traces de ceux qui manquent, se terminant dans les neiges infinies du Lac Saint Jean, le troisième décrit les fantasmes et les expériences à fleur de peau de celui qui subit une importante intervention chirurgicale. *Préhistoire*[105] enfin, tout en brefs paragraphes où

---

103. On ira voir aussi le numéro 319 pour marquer la greffe avec *L'Inauguration de la salle des Vents*.

104. Autre auteur 'à Morel' comme par exemple D.H. Lawrence, Flaubert, Aragon etc.

105. Tous ces livres ont paru chez POL.

à tout instant la phrase se suspend dans un refus de devenir 'romanesque', raconte une longue marche parcourant le désert, se terminant (provisoirement) quand le voyageur / rêveur « tombera soudain sur le lieu ancien, pourtant à l'opposé de sa route. Alors commencera l'histoire »(quatrième de couverture).

La Reprise, *Préhistoire*, *L'Inauguration de la salle des Vents* : trois manières qui montrent que la littérature ne cesse de redire le jeu entre je et l'autre[106], de cheminer sur la voie de l'innommable, de se vouer à la mémoire *élémentaire*.

Chez Renaud Camus c'est le désir de l'érographe qui a le dernier mot au-delà de toute décadence, de toute perte, de tout deuil. Témoin ce fragment central de *L'Inauguration de la salle des Vents* qui parle justement du deuil le plus poignant, celui de Rodolfo mort du sida le 26 juin 1995 ; à l'occasion de la dernière visite l'auteur écrit que la condition physique de Rodolfo (ou E.) est telle que lui « aurait été bien au-delà, très au-delà, de suggérer par son apparence et par son état, et peut-être de ressentir, qui sait, rien qui de près ou de loin se fût apparenté au désir, ne parlons même pas du plaisir ; et pourtant désir il y aurait bien eu, de la part du voyageur, du visiteur, de l'hôte, de l'étranger, de « moi » : désir d'être étendu contre ce corps décharné, désir de le serrer entre les bras, de ressentir ce qui lui restait de chaleur et de partager encore une fois avec lui, après tant d'années, un sommeil » (p.162).

---

106. Dans une série de programmes de France Culture diffusés en août 2003, Robbe-Grillet a beaucoup insisté sur les manques et les ruines comme nouveaux points de départ (*Préface à une vie d' écrivain*) .

BIBLIOGRAPHIE

I. *Œuvres de Renaud Camus*

ÉGLOGUES

I. Renaud Camus, *Passage,* roman, Éditions Flammarion, collection « Textes », 1975.

II. Denis Duparc, *Échange,* roman, Éditions Flammarion, collection « Textes », 1976.

III. 1. Renaud Camus et Tony Duparc, *Travers,* roman, Éditions Hachette/P.O.L, 1978.

2. Jean-Renaud Camus et Denis Duvert, *Été (Travers II),* roman, Éditions Hachette/P.O.L, 1982.

ÉLÉGIES

I. *Élégies pour quelques-uns,* Éditions P.O.L, 1988.,

II. *L'Élégie de Chamalières,* Sables, 1989. Réédition Éditions P.O.L, 1991.

III. *L'Élégie de Budapest,* in *Le Voyage à l'Est,* Éditions Balland et La Maison des écrivains, 1990.

IV. *Le Bord des larmes,* Éditions P.O.L, 1990.

V. *Le Lac de Caresse,* Éditions P.O.L, 1991.

VI. *Vie du chien Horla,* Éditions P.O.L, 2003.

ÉLOGES

Éloge moral du paraître, Sables, 1995. Réédition Éditions P.O.L, 2000.

CHRONIQUES

Tricks, Mazarine, 1979. Nouvelle édition complétée, Persona, 1982. Édition définitive, Éditions P.O.L, 1988.

Journal d'un voyage en France, Éditions Hachette/P.O.L, 1981.

Incomparable (avec Farid Tali), Éditions P.O.L, 1999.

Corbeaux, journal de l'affaire Camus suivi de quelques textes rebutés, Les Impressions nouvelles, 7, rue Taclet, B.P.22, 75965 Paris cedex 20. e-mail: i.n@free.fr.

JOURNAL

Journal romain (1985-1986), Éditions P.O.L, 1987.
Vigiles (Journal 1987), Éditions P.O.L, 1989.
Aguets (Journal 1988), Éditions P.O.L, 1990.
Fendre l'air (Journal 1989), Éditions P.O.L, 1991.
L'Esprit des terrasses (Journal 1990), Éditions P.O.L, 1994.
La Guerre de Transylvanie (Journal 1991), Éditions P.O.L, 1996.
Le Château de Seix (Journal 1992), Éditions P.O.L, 1997.
Graal-Plieux (Journal 1993), Éditions P.O.L, 1998.
La Campagne de France (Journal 1994), Éditions Fayard, 2000.
La Salle des Pierres (Journal 1995), Éditions Fayard, 2000.
Les Nuits de l'âme (Journal 1996), Éditions Fayard, 2001.
Derniers jours (Journal 1997), Éditions Fayard, 2002.
Hommage au Carré (Journal 1998), Éditions Fayard, 2002.
Retour à Canossa (Journal 1999), Éditions Fayard, 2002.
K.310 (Journal 2000), Éditions P.O.L, 2003.

ROMANS

Roman Roi, Éditions P.O.L, 1983.
Roman Furieux (Roman Roi II), Éditions P.O.L, 1987.
Voyageur en automne, Éditions P.O.L, 1992.
Le Chasseur de lumière, Éditions P.O.L, 1993.
L'Épuisant Désir de ces choses, Éditions P.O.L, 1995.
L'Inauguration de la salle des Vents, Éditions Fayard, 2003.

RÉCITS

El, dessins de François Matton, Éditions P.O.L, 1996.

RÉPERTOIRES

Etc. (Abécédaire), Éditions P.O.L, 1998.
Répertoire des délicatesses du français contemporain, Éditions P.O.L, 2000.

MISCELLANÉES
I. *Buena Vista Park,* Éditions Hachette/P.O.L, 1980.
II. *Notes achriennes,* Éditions P.O.L, 1982.
III. *Chroniques achriennes,* Éditions P.O.L, 1984.
IV. *Notes sur les manières du temps,* Éditions P.O.L, 1985.
V. *Esthétique de la solitude,* Éditions P.O.L, 1990.
VI. *Du sens,* Éditions P.O.L, 2002.

TOPOGRAPHIE
Sept sites mineurs pour des promenades d'arrière-saison en Lomagne, Sables, 1994. Edition augmentée: *Onze sites mineurs pour des promenades d'arrière-saison en Lomagne,* Éditions P.O.L, 1997.
Le Département de la Lozère, Éditions P.O.L, 1996.
Le Département du Gers, Éditions P.O.L, 1997.
Le Département de l'Hérault, Éditions P.O.L, 1999.

QU'
Qu'il ny a pas de problème de l'emploi, Éditions P.O.L, 1994.

« VAISSEAUX BRULÉS »
P.A. (Petite Annonce), Éditions P.O.L, 1997.
Vaisseaux brûlés (Petite Annonce),
http://perso.wanadoo.fr/renaud.camus, 1998, 1999, 2000.
Ne lisez pas ce livre! (Vaisseaux brûlés 1), Éditions P.O.L, 2000.
Killalusimeno, Éditions P.O.L, 2001.
Est-ce que tu me souviens ?, Éditions P.O.L, 2002.

ÉCRITS SUR L'ART
Discours de Flaran, Éditions P.O.L, 1997.
Nightsound (sur Joseph Albers) suivi de *Six Prayers,* Éditions P.O.L, 2000.

ENTRETIEN
L'Étrangèreté, entretiens avec Emmanuel Carrère et Alain Finkielkraut suivi de *La mort d'Ailleurs,* extraits de textes inédits, Éditions du Tricorne, Genève, 2003.

II. *Études sur l'œuvre de Renaud Camus*

Textes critiques, articles & entretiens (ces textes sont intégralement disponibles sur le site internet de Renaud Camus : http://perso.wanadoo.fr/renaud.camus/index.html)

« Chemins de fin d'été, lettre de Renaud Camus à Marc Avelot », parue dans *La Chronique des écrits en cours*, n° 2, décembre 1981.

Pierre Force & Dominique Julien, « Renaud Camus », texte paru dans *Yale French Studies, numéro spécial, After the Age of Suspicion : The French Novel Today*, 1988.

Sjef Houppermans, « Les Mois d'Été de Renaud Camus », texte paru d'abord dans *Neophilologus, vol. LXXII, n°4*, 1988, p.77-99. Repris dans le volume de Sjef Houppermans, *Lectures du désir*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1997.

Jean-Claude Pinson, « Renaud Camus élégiaque », texte extrait de son livre *Habiter en poète*, Paris, Champvallon, 1996.

Lawrence R. Schehr, « Renaud Camus's Roman Columns », University of South Alabama, 1988. Une version ultérieure et plus développée de ce texte constitue, sous le titre « Renaud Camus : Paris / Rome », l'une des quatre parties du livre de Lawrence R. Schehr, *The Shock of Men, Homosexual Hermeneutics in French Writing*, Stanford University Press, Stanford, California, 1995.

Jan Baetens, *« Une Vie de refus, 2. Renaud Camus tel qu'en lui-même (je ne l'ai jamais connu)* », texte paru d'abord à la maison d'édition virtuelle Mot à Mot comme deuxième chapitre d'un ensemble de souvenirs littéraires de Jan Baetens, *Une Vie de refus*. Une version légèrement modifiée constitue aujourd'hui le premier chapitre de son livre *Études camusiennes*, Rodopi, Amsterdam / Atlanta, 2000.

Jan Baetens, *« The Revolution of an Anachronism, Radical Hypertextualism in a Text by Renaud Camus »*, Universités de Louvain et de Maastricht, 1998.

Fulvio Caccia, « Un bonheur rare », note de lecture à propos de *Vaisseaux brûlés, Lire*, juin 1999.

Entretien donné par Renaud Camus à la revue *Génésis*. Propos recueillis en décembre 1999 par Gilles Alvarez. A la suite de la dite « affaire Camus », le comité de rédaction de la revue *Génésis* a décidé de ne pas publier cet entretien, qui est donc resté inédit.

Vincent Giraud, « Sur *Éloge du paraître* » (inédit).

Entretien de Renaud Camus avec Laurent Husser, pour *Les Dernières Nouvelles d'Alsace*. Mercredi 10 et jeudi 11 janvier 2001. Texte intégral. Pour des raisons purement matérielles, la version qui a été placée sur le site internet des *Dernières Nouvelles d'Alsace* est plus courte. Elle est précédée d'un article de Laurent Husser.

Jan Baetens, « Une nouvelle lecture des Carrés de Josef Albers », à propos de : Renaud Camus, *Nightsound*, Paris, P.O.L, 2000.

Olivier Deprez, « Renaud Camus hospitalier », 20 avril 2001. Notes sur un sujet de passage : à propos de Renaud Camus, *Ne lisez pas ce livre !*, P.O.L, 2000.

Jan Baetens, « Un sujet délivré? » à propos de : Renaud Camus, *Killalusimeno (Vaisseaux brûlés, 2)*, Paris, éd. P.O.L, 2001. Article paru dans la revue en ligne www.freon.org (section « Théorie »), juin 2001.

Olivier Deprez, « Autour du Château, errance. Le motif du château dans *Killalusimeno*, de Renaud Camus, P.O.L, 2000 ». Article paru dans la revue en ligne www.freon.org (section « Théorie »), juin 2001.

Olivier Deprez, « Renaud Relieur, notes sur *Est-ce que tu me souviens?* de Renaud Camus, P.O.L, 2002 », article inédit.

Jan Baetens, « Mettons que j'ai tout dit », article inédit à propos de *Est-ce que tu me souviens?*, de Renaud Camus, P.O.L , 2002.

Olivier Deprez, « Description d'un combat, notes sur *Derniers Jours*, journal 1997, de Renaud Camus, Fayard, 2002 », article inédit.

Baptiste Liger, « Renaud Camus, Etranger en ce monde », article paru dans « l'addition » du 26 mai 2002 du *Journal du centre* (suivi d'un entretien avec Renaud Camus).

Laurent Garnaud, « C'était donc ça... », recension de *Du sens*, de Renaud Camus, parue dans *Les Cahiers des Lettres Modernes*, mai-juin 2002.

Baptiste Liger, « Ne lisez pas ces livres », article paru dans *Têtu* n°68, juin 2002.

Entretien de Renaud Camus avec Baptiste Liger, destiné au magazine *Têtu*, numéro de juillet-août 2002. Inachevé, cet entretien ne sera finalement pas publié. Il est accompagné sur le site d'un échange de lettres avec M. Thomas Doustaly, directeur de la publication de *Têtu*.

Entretien de Renaud Camus avec Frédéric Vignale, destiné à http://www.e-terviews.org

Sjef Houppermans, « *P.A.* ou le LIVRE selon Camus », dans *French Prose in 2000*, volume publié sous la direction de Michael Bishop et Christopher Elson, éditions Rodopi, collection « Faux Titre » n° 231, Amsterdam & New York, 2002.

Sjef Houppermans, « Les campagnes camusiennes », dans *L'Esprit créateur*, Vol XLII, n° 2, The University of Kentucky, été 2002.

« Noli me legere, Renaud Camus et le livre étoilé », texte d'une communication de Bruno Chaouat prononcée lors de la Décade de Cerisy sur « Le Livre imaginaire », qui s'est tenue au Centre Culturel International du château de Cerisy-la-Salle du 2 au 12 août 2001. Ce texte a été

publié dans le volume *Le Livre imaginaire* de *la Revue des Sciences Humaines*, numéro 266-267, 2-3 2002, avril-septembre 2002, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle.

Jacques de Guillebon, « Ce qui reste de sens », dans *Immédiatement*, n°22, septembre 2002.

Luc-Olivier d'Algange, « Cavatine pour Renaud Camus », dans *Éléments*, n° 107, décembre 2002.

SITE électronique de Renaud Camus : (*Vaisseaux brûlés*, biographie, bibliographie. Documents relatifs à l'« Affaire Camus », articles, entretiens, textes critiques, Fonds Marcheschi au château de Plieux, l'Innocence, *Le Département du Gers*, etc.) :

http://perso.wanadoo.fr/renaud.camus/index.html

Société des lecteurs de Renaud Camus : 212, rue Saint-Martin, F-75003 Paris. Site électronique ('agora', biographie, bibliographie, présentation des livres, extraits, documents, photographies, contacts, liens, etc.).

TABLE DES MATIÈRES

Désirant désiré, le désir dans l'œuvre de Renaud Camus 7

Du sens 21

Passages divers au coeur de l'été 35

P.A. ou le *livre* selon Camus 65

Les campagnes camusiennes 85

Le voyageur qui revient 103

P.S. 125

Bibliographie 135

Rodopi

Collection Monographique Rodopi
en
Littérature Française Contemporaine
sous la direction de Michaël Bishop

Liliane Atlan, Maurice Blanchot, Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Michel Butor, Marie Cardinal, Michel del Castillo, Louis-Ferdinand Céline, Blaise Cendrars, René Char, Chantal Chawaf, Andrée Chedid, J.M.G. Le Clézio, Michel Deguy, Marguerite Duras, Annie Ernaux, Pierrette Fleutiaux, Louis-René des Forêts, André Frénaud, Edouard Glissant, Eugène Guillevic, Jeanne Hyvrard, Edmond Jabès, Violette Leduc, Françoise Mallet-Joris, Joyce Mansour, Patrick Modiano, Bernard Noël, Claude Ollier, Francis Ponge, Raymond Queneau, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet, Maurice Roche, Danièle Sallenave, Nathalie Sarraute, Philippe Sollers, Salah Stétié, Michel Tournier, Marguerite Yourcenar

Editions Rodopi B.V.
Tijnmuiden 7
1046 AK Amsterdam
The Netherlands
or
One Rockefeller Plaza,
Suite 1420
New York, NY 10020
USA
www.rodopi.nl

ISBN 90-420-0889-X